منشورات ضفاف
Editions Difaf

د. عبد القادر فيدوح

أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفيّة

في شعر أديب كمال الدين



د. عبد القادر فيدوح
أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفيّة في شعر أديب كمال الدين
منشورات ضفاف
Editions Difaf

أيقونة الحرف
وتأويل العبارة الصوفيّة
في شعر أديب كمال الدين

طبع في لبنان

أيقونة الحرف
وتأويل العبارة الصوفيّة
في شعر أديب كمال الدين

د. عبد القادر فيدوح

منشورات ضفاف
Editions Difaf
editions.difaf@gmail.com

الطبعة الأولى

1437 هـ - 2016 م

ردمك 978-614-02-1464-4

منشورات ضفاف
Editions Difaf
editions.difaf@gmail.com
هاتف بيروت: 9613223227+

إهداء

إلىٰ

ميْس دلال

في

عين ياسمين

المحتويات

تقديم

د. فاضل عبود التميمي

جامعة ديالى: العراق

حين اختار د. عبد القادر فيدوح المنهج السيميائي في تأليف كتابه الجديد: (**أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفيّة في شعر أديب كمال الدين**) أذن لنفسه أن يكشف عن جماليّات نقده في مرايا شاعر معاصر دون ادعاء، أو تحيّز إلى الشعر، أو للشاعر في ممارسة همّها اكتشاف الشعر بعيدا عن (سلطة) الشاعر الذي أخذه الحرف في دروب المعرفة، ومتاهات الفن، ومجالس المتصوّفة، ودهاليز الحكمة التي يرتّق فيها جروحه التي ما إن يندمل منها جرح حتى تنبثق جروحٌ أخر في متوالية رياضيّة يصعب الإمساك بنتائجها.

لقد وجدتُ نفسي- بوصفي قارئا معنيّا بالشعر ونقده- وأنا أحاول التقديم لهذا لكتاب وقد توزّعت بين عالمين كبيرين: عالم الشاعر الذي شغلني منذ زمن ليس بالقليل، وهو يرتقي شجرة الحروف بسلّم الشعر الذي ورثه عن عائلة أعرف كم كانت منحازة إلى الفكر، والكلمة، وجوهر الأدب، وعالم الناقد الذي ارتقى شجرة الكلمة بسلّم النقد الذي أخذه استعدادا، وافتتانا، وتعلّما لأنْ يكون فكان، وقد سوّلت لي نفسي الادعاء أنّ لي صلة قديمة، ومعرفة عميقة

بما كتب قبل سنوات بعيدة، وإن لم ألتقه وجها لوجه فقد التقيته كثيرا على صفحات ما كتب.

إنّ التوزّع بين خطابي الشاعر، والناقد جعلني أعيش تجربتين مختلفتين تجربة الشاعر الذي يقول ويمضى سالكا دربه الذي لا يصلح إلا له، وتجربة الناقد الذي يحثّ خطاه سالكا الدرب نفسه، ولكن من مقترب آخر يتقصّى فيه أقوال الشاعر ليقيم عند تخومها بقصد تفكيك أواصر لحمتها، وسداها بحثا عن جوهر الرؤية فيها، أو جوهر الخطاب، أو جوهر الرؤيا، أو جوهر حبّة الحياة تلك التي يعيش من أجلها الشاعر مهموما وهائما.

والحق أن توزّعي بين الخطابين جعلني أعيش تجربة ثالثة أسلك من خلالها الدرب نفسه الذي سلكه صاحباي ولكن بعدّة محبّ، ورؤية قارئ، ورغبة إنسان يريد أن يجمع الخطابين في خطاب (تقديميّ) همّه الإشارة إلى فاعليّة الشعر في الحياة، وفاعليّة النقد في الشعر لا سيّما السيميائي منه في شعر واحد من أهم من كتب القصيدة الحديثة في سبعينيّات القرن العشرين، ولمّا يزل ضمن جيل عراقيّ وُلد وفي فمه بيت شعر.

اذا كانت (السيميائية) في أدقّ مفاهيمها وأيسرها: (علم موضوعه العلامة)، فإنّ المنهج السيميائي قراءة منظّمة هدفها الوصول إلى تلك العلامة، والوقوف عند عتباتها بقصد الكشف عن طاقاتها الكامنة، ومخزونها الفاعل في المتون الأدبيّة، وغيرها من خلال الاحتكام إلى التعالق بين الدوال والمداليل، وعندي أنّ شعر أديب كمال الدين يكاد يجهر بمحموله الإشاري: العلامي في مستواه الصوتي الدال، وفي مستوى حركته المتّجهة دائما نحو الأعماق، أعني

حركة إشارات المعنى التي ابتلى بها الشاعر منذ اليوم الذي أيقن فيه أنّه صار شاعرا بمباركة من الحرف، وجماليّات الكلمة، وصار بحكم المسؤوليّة يشعر بما لا يشعر به غيره من الصنعة اللطيفة في نظم الكلام، ذلك أنّ الشاعر يفطن لما لا يفطن إليه غيره، وإذا قَدِرَ على صنعة الشعر كان على ما دونه أقدر، بهذه الرؤية التي ابتكرها الباقلاني (403هـ) قبل ألف سنة أرى (أديبا) وهو يشعر بما لا يشعر به غيره من الناس، فينهمر الشعور صنعة جميلة وكلاما منظّما.

قُدّر لي أن أقف عند خطاب الشاعر، أي أن أقف عند إشاراته، وهو يختزل من خلالها اللغة، ومواقف الوعي، وأن أقف عند خصيصة استنطاقه المكبوت من أطلس الحياة، فأشعاره كلّها ناطقة بالإشارات المحيلة على المعاني الثواني البعيدة في سلسلة التلقي العتيد حتى الجمادات، والمعاني العقليّة في شعره تنطق بقوة المجاز، ودلالة التشكيل المركب بما هو استثنائي فاعل في النمط المتعالي على اللغة الحقيقيّة، ولهذا صارت تهويمات الشاعر، ومرموزاته، وإشاراته، واستعاراته، وكناياته، وإحالاته، ونجاحاته، واخفاقاته (تقترف) الانتماء إلى حقل التحسس العلاماتي، وكذلك ألفاظه، وعواطفه، وانفعالاته، وإشكالات وجوده التي تفصح عن سيمياء لم يتعمدها الشاعر، وإنّما جاءت عفو الخاطر بفعل عوامل التخيّل، والإبداع التي يصعب الإمساك بها، أو توجيه مساراتها.

إنّ كثرة رموز الشاعر بما تحمل من إيحاءات جعلت الناقد ينساق وراء تشكيلاتها لغرض الكشف، والاكتشاف، ومن ثمّ الإحالة على تعالق دوالها بمداليلها سواء أكان ذلك بالتحليل، أو التأويل، أو استنطاق الراكس في العمق حتى تساؤلات الشاعر الكثيرة التي تركها

بلا إجابات كانت، ولمّا تزل تدعو الناقد لأن يجيب عنها بما يمتلك من وسائل كشف تقرأ الأساليب لتعلي من شان سياقاتها.

لقد وُفّق الناقد وهو يقترب من شعر الشاعر وفي عقله تنبض أسئلة السيمياء في مفهومها المطلق من عقال الاختلافات المصطلحيّة، والإشكالات المعجميّة متجاوزا إرث الحراك المبني على هوامش التناحر ليدخل المتن متسلحا بقراءة الرموز، والإشارات، والدلالات التي تحمل طاقات مولّدة الشعر وهو يتقدم موكب الحياة لاعنا كلّ سوء، وظلام، راصدا السلوك الشعري للعلامة وهي تنبجس دلالة وشكلا في ظهورها الناهض من بين السياقات، وغيابها المستتر خلف هضاب الروح.

وإذا كان المبحثان: الأول، والثاني قد أحالا على (المعنى) صراحة، فإنّ المبحث الثالث قد أحال ضمنا عليه في: (دلائل العبارة)، و(التأويليّة)، ليأخذ هذا الجمع الدلالي المتتالي إلى تصوّر منهجيّ سيميائيّ برؤية تأويليّة ذات تعدديّة دلاليّة في ثلاثة مباحث كانت بمنزلة الفصول في الكتاب، ومقدمة يصعب تجاوزها.

بُنيت المقدمة على وفق رؤية غير تقليديّة تجاوزت الشكل الأكاديمي الذي يرتضي أن تكون المقدّمة بفقرات معروفة، تبدأ بالحديث عن العنوان، وأهمّيّة الموضوع، لتقف عند المنهج المتّبع في الكتابة مارّة على أهمّ المصادر والمراجع دون أن تنسى عنوانات الفصول والمباحث، والإشكالات التي مرّت بها خطة البحث، في مقدمة الكتاب أتاح الناقد لقارئه أن يكتشف المنهج من دون عناء، فمن الإشارات أنفسها استطاع أن يفكّك عنوان الكتاب ليهتدي إلى المنهج منطلقا من حقيقة الوظيفة الكامنة فيه، فـ (الأيقونة) مثلا في

عنوان الكتاب: (أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفيّة في شعر أديب كمال الدين) تدخل في علاقة مشابهة مع واقع الشاعر، أي تاريخه الخارجي، فضلا عن أنّ لها ما يشابهها من الكتابات الشعريّة، والنثريّة التي تمتلك موضوعا معيّنا يمكن الاستدلال عليه شعريّا بوجود نصوص قديمة دليلها المعنى الذي صار وجوده مفتاحا يحيل على واقع يمكن التعبير عنه بسبب الاختلاف في الموقف منه، و(الحرف) في العنوان بوصفه (رمزا) أي صورة تحيل على دال، ومدلول ذي تصوّر ذهنيّ يسمى المعنى وقد وضحت غايته، و(التأويل) في العنوان يخرج دلالة اللفظ كما يرى (ابن رشد) من الحقيقة إلى الدلالة المجازيّة من غير أن يُخل بعادة لسان العرب في التجوّز من تسمية الشيء بشبيهه، أو بسببه، أو لاحقه وقد اقترن بتعدّد القراءات وحريّة المتلقي في اعتماد إيّاها، وكانت (العبارة الصوفيّة) في العنوان التي فُتن بها أديب كمال الدين منذ نعومة أظفاره الشعريّة خاتمة التشكيل العتباتي.

ويبدو لي أنّ اختيار الناقد للمنهج كان متساوقا مع لحظة اقتراح العنوان، لتتشظى فيما بعد دلالاته على متن الكتاب ليكون العنوان نفسه، كما يؤكّد الناقد جميل حمداوي مؤشّرا دالاّ يسهم في تعيين النوع الأدبي، كونه مفتاحا إجرائيّا يمدّ الناقد، والقارئ بمجموعة من المعاني التي تساعد في فكّ رموز النص، وتسهيل لحظة الدخول في أغواره، وتشعّباته الوعرة، ومنهجه، وكلّ ما له صلة به.

وإذ أَقْدَمَ الناقدُ د. عبد القادر فيدوح على قراءة شعر أديب كمال الدين، فقد كان متيقّنا أنّه أقبل على مجازفة هدفها الكشف عن واسطة فيض الكلمة، وواسطة مَدِّ العبارة ضمن الاستعارة المطلقة في شعره، أي أنه وضع نفسه إزاء هدف الكشف عن غاية الشاعر

وهو يسعى إلى تقديم معنى المعنى، وجمع المتباعد من الرؤى؛ لإبـــراز السياق الدلالي القائم على بنية الكلمة الشاعريّة التي تَسِمها جماليّـــة التوظيف، في شتى مستوياتها الصوتيّة والتركيبيّة أيضا.

لقد أيقن الناقد أنّ الشاعر يقيم عند (القصيدة السِّمة) التي تجاوز بها د. فيدوح "القصيدة الصورة" حين رجّـــح اســـتعمال مصـــطلح (السِّمة) بديلا عنها، فقد وجد عن قرب أنّ السِّمة فيها ما يتطابق مع لغة الشاعر التي تسمو على كل ما هو متساوق وطبيعي في العمليـــة الإبداعيّة، أي أن الناقد عقد العزم على قراءة الشاعر سيميائيّا مدركا رحلته (الكشفيّة) في صورها الإبداعية، وقد دبّـــت في الناقـــد روح التماهي مع المطلق، وسرى في عروقه الشعور بمسؤوليّة البحث عـــن يقين محور الكون، بدافع خلق عوالم ممكنة، ضمن حدود الأدب وما يقدّم من إيقاعات ضامنة لديمومة حياة الإنسان، وازدادت مسؤوليّته أكثر حين وجد في إرادة الشاعر ما دفعته إلى محاولة معرفـــة يقـــين الوجود من شتى السبل، أي أنّ الإرادتين الشعريّة والنقديّة التقتا عند حدود التفاهم الإبداعي بين ما هو حياتي موغل في وجوده الإنساني الشفيف، وما هو فنيّ يعبّر عن تطلعات الإنسان.

الإشارات السابقة مستعارة من خطاب الناقد وهـــي واضـــحة الدلالة تحيل على طبيعة المنهج المعتمد في معاينة شعر الشاعر، وقـــد أخَذَت الناقد إلى منطقة الوضوح المنهجي التي بدا من خلالها وقـــد تماهى فكره النقدي مع الفكر الشعري للشاعر في جماليّة سرت بهمـــا ليلا وهما يحتطبان كلاً في غابة خاصّة بحثا عن عشبة كنز اليقين، فقد كانت هويّة الذات في رؤيا الشاعر مرقـــاة الناقـــد لاكتنـــاه عالمـــه الشعري، بوصفه منتوجا يعكس صورتين متنـــاظرين مـــن حيـــث

الشكل، ومتباينتين من حيث المضمون فيما كان الشاعر مأخوذا بتطهير ذاته من أدران العصر بوساطة جمرة الشعر التي ظل ينفخ في رمادها من خلال مجاميعه الشعريّة المعروفة.

وإذْ أدرك الناقد عن يقين أنّ الشاعرَ مبدعٌ في خطابه؛ فلأنّه أقْدَر من غيره على توظيف السمة الكشفيّة للكلمة المؤدية إلى صدق البصيرة، تلك التي يرى فيها المبدعون، والمتصوّفة فيما تغيب عن غيرهم، فهو متمكّن من تشعيب دلالة العبارة في علاقاتها مع ما أسماه بـ "القصيدة السِّمة"، في يقينيّة نقديّة قامت على وفق فكرة مؤداها أنّ تحوّل بناء النص عند الشاعر من التعبير عن الوعي بالذات إلى التعبير عن الذات في علاقتها بالكون، هو تحوّل منبثق من حصيلة التفاوت بين الواقع المعمول، العقيم، والواقع المأمول المتعلق بمجال تحقيق العوالم الممكنة، أو بين عالم الحقائق الوجوديّة، وعالم الإدراكات الكشفيّة في كنه الذات، وليس هذا (الكشف) النقدي الذي اكتنزه أحد فصول الكتاب بالترف النقدي الزائد عن حاجة الناقد والمتلقي،إنّما هو نضجٌ نقديٌّ سببه المعاشرة النقديّة لنصوص الشاعر، والإقامة عند تحوّلاتها، ومكنزها الدلالي الذي أغرى الناقد في مفاتشة الشاعر في نصوصه التي تلوب في أوصالها أكثر من محنة، وأكثر من ذات، فضلا عن أنّه دليل إقامة قديمة عن نصوص المتصوّفة، وأحوالهم، ومقولاتهم، وأخبارهم.

في المبحث الأول من الكتاب (متاهة الحرف وسؤال المعنى) تواجهنا المتاهة بوصفها حالة من الذهول الروحي، والشرود الذهني المفضي إلى ألم الذات شاهدها الحرف الذي صار دليل الشاعر وهو يبحث عن الخلاص، لنتساءل مع الناقد، أو مع أحوال الفقرة الأولى في المبحث: هل يمكن استنطاق السر في الحرف؟ لنجد الجواب في

إجراءات الناقد، وقد بدأ بالقراءة الناقدة مقتربا من اللغة الشعريّة باللغة نفسها التي أدركها السيميائيّون نسقا من العلامات التي تعبّر عن أفكار ما، لكي يدخل العمق، أو الأعماق الخصبة متخيّرا ما هو مستشفع بالمعاني الروحيّة للحرف، أو ما هو غريب يدخل في متاهة الدوران حول دائرة الذات التي لا طرف فيها متوغلا في الحروف أنفسها بفراسة التائه في فلوات لا دليل فيها سوى صوت الحرف ذلك الذي رآه الناقد وقد عبّر عن حيرة كلّ من ضل عن سبيل الله، وليس له من منقذ من المتاهات سوى المعنى الذي حيّر سيمياء الوجود بإشكال انبثاقه الترميزي، والأيقوني ثمّ بإنتاج الدلالة فيه تلك التي تمدّ التائه ببوصلة النجاة أي إنتاج الدلالة وتداولها على وفق قانون خاص يرصده السيميائي الخارج من متاهة الدرب، والداخل إلى متاهة الحرف، والباحث عن فكرة الخلاص أولا وأخيرا.

يرى الناقد وقد سرت عدوى الحرف إلى قلمه: إذا كان الحرف في وظيفته الدلالية يسهم في الغرض المراد التعبير عنه باللغة في أصلها المجازي، لاسيّما في النسق الفني الرؤيوي، فإن السياق التعبيري بصيغه المجازية يحيل على ما تشير إليه حروف الشاعر في محتواها الرمزي الداعي إلى التأويل، هنا تمكّن الناقد من تفكيك أصل الخطاب، وهو ينعم النظر في حروف الشاعر التي وجدها وقد جاءت لتعبّر عن حيرة كلّ من ضل السبيل، في لجة دلاليّة تشير إلى حالة هادرة؛ لواقع يترنّح في مصيره بين لجة السواد والعيش الضنك، وما بينهما يعيش الحرف، والإنسان اشكاليّة تتجدّد من خلال توالي الأزمان.

إنّ أديب كمال الدين في حروفيّته المائزة يتفنّن في صناعة ألفاظ بمجريات أحوال الحروف، والصور الموحية التي تتكوّن بها، من حيث

الغاية المتوخاة بممكنات دلالات الحرف الموظّف، سواء من حيث ترتيب الكلمة في ربطها بدلالة الحرف، أو من حيث درجة التكثيف الإيحائي المشبع بنكهة الشعريّة في مبناها ومعناها، هذا ما قال به الناقد، ويمكننا القبول به، والاستئناس بدلالته النقديّة؛ لأنّه سبر أغوار الحرف عند الشاعر، وأقام عند تفاصيل حكايته التي تتمدّد بمقدار تمدّد الحروف على بساط اللغة، وتمدد أحوال العاشقين في محراب الحبّ الإلهي.

وإذا كانت للشاعر القديم دواع، وتارات يقول فيها الشعر كما يؤكّد الناقد ابن قتيبة (276هـ) في قوله: للشعر دواعٍ تحثّ البطيء، وتبعث المتكلف، منها الطمع، ومنها الشوق، ومنها الشراب، ومنها الغضب، فللشعر تارات يبعد فيها قريبة، ويستصعب فيها ريّضه، وله أوقات يسرع فيها أتيّه، ويسمح فيها أبيّه، فإنّ تارات الشاعر المعاصر ودواعيه، ومنها تارات أديب كمال الدين ودواعيه وليدة الحقب المأزومة بحسب قول الناقد، فهو ابن مظاهر الحيرة في غياب التجانس المطلوب، وفقدان العدالة، وتفشي الجهل، وانتصاب سيف الحقد، تلك الدواعي التي كانت ولّما تزل تحثّ على قول الشعر الذي لا يقوله ترفا، ولا غزلا، ولا نسيبا، ولا مدحا، إنّما تقرّبا من خلاص يريد أن ينعم بأحواله في نهاية النفق.

خلص الناقد إلى أنّ أديب كمال الدين شكّل – وبجهد دؤوب – مملكته الشعريّة على عرش الحرف، وأودع فيه معانيَ جسّدت فضاء انفصام الذات، ومادّة خصبة اكتنهت عالم الشاعر بالضيم، وسبرت غور المتلقي بالحدس والتأويل، في تجربة انمازت بالصبر، وتجدّد قروح الذات، ومن ثمّ المكابدة اليوميّة للألم الذي ينوب

الحرف فيها عن الشاعر في استغاثاته معوّضا إياه عن صراخ ليل لا ينتهي حتى صار الحرف فيه معادلا موضوعيّا لوجود لا انفكاك من ألمه، لقد جسّدت حروف الشاعر بامتياز ظاهرة الضياع في أشكال متعددة ذلك الذي حفر عميقا في جغرافية المتاهات والنداءات، وهذا ما جعل الناقد يؤكد أن ليس غريبا أن يحاكي الشاعر حروفه التي تحيل على صيغ مجازيّة فيما تشير إليه من معانٍ ملغّزة في محتواها الرمزي الداعي إلى الحيرة، ومن ثمّ الشعور بعمق المتاهة في الحياة.

وخلص الناقد أيضا إلى أنّ الشاعر أديب كمال الدين حين رسم الوضع بالصورة التي سبق عرضها أراد أن يضمن لنفسه البحث عن الخلاص من الشقاء وهو يدري أن لا خلاص من الشقاء الدنيوي إلا بالتماهي مع صورة الحرف الذي يأخذه إلى برّ الأمان في رحلة تشبه إلى حدّ ما رحلة السفينة التي قادها (نوح) عليه السلام في ظل متاهات الكون المتعدّدة، فالشاعر بهذا المعنى تبدو صورته الدالة في الشعر الحروفي محاكاة لواقع تراجيدي يستنطق الحالة التجريديّة الموغلة في الغرابة، والماثلة في الحياة اليوميّة التي لا تريد أن تفارق الألم، وأصل الحالة في تسلسلها التاريخي المعتّق برائحة العجب.

والناقد أعني: د. عبد القادر فيدوح حين قرأ الحروفي في أبجديّته وجد نفسه في فضاء افتراضيّ فيه من المتاهات أضعاف ما فيه من الأمكنة المعلومة، فالمتاهات بما تمتلك من علامات يزدوج فيها الصوت والمعنى ليشكلا معنى أكبر يمكن تأويله، تطغى على عالم الشاعر الذي يظل بحاجة إلى من يؤوّل حروفه، أو يقيم عند حافات الدلالات فيها، وهكذا وجد الناقد الشاعر في متاهات "النرد الشعري"، متماهيا مع "طاولة الزهر"؛ بعد أن حُمِّلَ الحرف على

التغريب في اتجاه مجهول المراد، ومن ثمّ عدّ تكوين صورة الحال بالحرف، انفلاتا من التنميط المحكوم بالمعلوم، أو المذعن لطاعة النسق المعلوم، وتلك مسألة لا يحتكم إليها إلا ناقد خبر تفكيك أصل اللعبة لعبة رمي الكلمات على سطح طاولة الشعر للفوز بعبارة أثيرة تشبه إلى حد ما لعبة النرد التي استحضرها الناقد من فضاء مزدحم باللعب.

في المبحث الثاني: (الهوية وسؤال المعنى)، بحث الناقد في مسألة أصابها التحوّل من خلال سؤال المعنى الذي يتّسع لمزيد من النقاشات عن الهويّة نفسها، وقد رأى أنّ الهوية "التقليدية" تلك التي وسمت شعوبا، وأمما قبل عصر الحداثة وما بعدها كانت دوما متماسكة في اختياراتها، داخل النسق المتعارف عليه، حيث يصاغ كل شيء داخل المجتمع، أو داخل شريحة اجتماعية ما، وكأنه تحدّث عن منظومة ثابتة في حياة لا يعوزها شيء، على أنّ نسق البراديغم Paradigm الذي دخل المجتمعات حديثا متغير بطبيعته، وهذا ما أدى إلى وجود إشكال بدت معه العلاقات المترابطة منفلتة في المدة الأخيرة، أراد الناقد بالإشكال صراع الثابت والمتحوّل الأمر الذي أدى إلى أنّ الهويّة لم تعد مقيّدة بالثوابت المنطقيّة المتعارف عليها تاريخيّا، بعد أن كسر أفق انتظار الحضارة فصار "البراديغم"، (Paradigm) مصطلحا جديدا ابتكره توماس كوهن وترجمته: (النموذج الإرشادي) الذي أحال على نظريّة يلتزم بها أفراد المجتمع المناقض للثقافة القديمة في مرحلة ما لكي يتقنوا إجراءات العمل العلمي الخالص وصولا إلى تحقيق مجتمع متميّز، وكأن الناقد أراد أن يشير إلى الاختلاف الثقافي بين الهويات، ومفهوماتها تلك التي تتصارع في عقول الشرقيين التي أدّت إلى انهيار المعنى بوصفه جوهرا ناميا في حياة الثقافات، وتنامي إنتاج السطح:

أي التصحّر الفكري، وتعاظم الزيف: أي تصحّر الأصالة، نتيجة تفشي الثقافة الاتباعية: الهزيلة التي تنمو نمو الطحالب في الماء الآسن، في مقابل ضمور الثقافة الإبداعية التي تعاني اليوم من محن تزييفها.

كان الشاعر أديب كمال الدين جزءا من منظومة إنسانيّة ترى وتحسّ، وتتعامل مع الحياة تعاملا يشوبه الإحساس بالضياع وفقدان طراوة ملمس الأشياء، وقد رأى الناقد أنّ الشاعر حاول إعادة تشكيل الصورة في منظوره الخاص؛ ليضع القارئ أمام تحديد موقفه من مشكلة ما اعترت مسالك هويتنا، وجعلت لها شوائب تنخر في جسدنا وثقافتنا، بعد أن أدرك أنّ الحياة لم تعد قابلة للعيش كما كانت بعد أن فقدت جزءا كبيرا من براءها، فما كان من الشاعر- والحديث للناقد- إلا أن امتلك روحيّة التصوير الكشفي في طبيعة المعالجة، المرتبطة بمرجعيّة الانتماء والتأمل الحدسي، اعتقادا منه أنّ تصوره القائم على الحدس لا يمكن أن يتجرّد من إدراك معرفة ما تصدُق عليه، ومن صورة الواقع الذي يستمد منه حُلمه؛ ولهذا انبثقت صوفيّته لتكون جزءا من حلّ مع ميل شديد لاعتماد استعارات بعيدة يكون حيّز التخيّل فيها أكبر مما هو متعارف عليه، وهي جميعا تنحو منحى تخيليّا يباعد عادة بين المستعار له والمستعار منه صانعا فجوة البعد بينهما؛ لكي يحقق الإجراء الاستعاري أكبر قدر من (التجسيد)، وهو من القضايا التي أثارت انتباه النقاد والبلاغيين، وخصّصوا لها حيّزا مهمّا في كتاباهم النقديّة المعنيّة بجمال الاستعارة التي تضفي صفات الإنسان العقلية، والعاطفية على غيره مما لا يعقل، ولا يشعر على سبيّل الادعاء في لغة أدبيّة ممهورة بمهر الشعر، فضلا عن أنّ الشاعر صوّر ذاته بديلا عن هويته، وهنا ظهرت

مفارقة الجمع بين تجاذب الأفكار السوداويّة، وانشطار الصور بين ما هو سرديّ يتحرك في حدود زمن معين ومكان وحدث ورؤية، وإشاري يوجز في تمظهراته اللفظيّة المشبعة بأنساق التأويل ليحمل أكثر من معنى، مع ميل واضح للنقد السياسيّ الملغز للحضارة.

ووقف الناقد عند رحلة منفى الشاعر تلك التي بدأت منذ أوائل العام 2003 حين اتخذ من أستراليا مكانا للعيش والإبداع، بعد سنتين قضاهما في الأردن. وقد تشكّلت بفعل قوّة الاستبداد التي شدّته بربقة قيد الغلّ اللاجم لمشيئته- أي لوجوده- التي فعلت فعلها في العزل القسري، والوحشة، وفقدان الاتجاه إذ الشاعر لا يقوى على معاينة نفسه في المرآة مبتكرا لنفسه مرآة الحرف التي من خلالها صار يرى ويُرى.

أمّا المبحث الثالث فكان عنوانه: (رؤيا الإشارة بدلائل العبارة/ مقاربة تأويليّة صوفيّة)، وهو كما يحيل نصّه يتقصى الرؤى الإشارية التي حملها شعر أديب كمال الدين في دلائل عباراته التي يتماهى فيها مع أقوال المتصوّفة، وأحوالهم بالتصريح، أو بالإشارة، وقد كان للناقد أن يستبطن فيه تجربتين: الأولى التجربة الصوفيّة التي نعدّها الآن مثالا مجلوبا من الماضي، والأخرى تجربة الشاعر التي تصدى فيها لذاته بالشعر، وهي تدخل آفاق التصوّف المعاصر بعدّة معاصرة.

استهل الناقد المبحث بقوله: تبدو القصيدة المعاصرة في تحديها الواقع، عبارة عن إشارات دالة، بوصفها علامة تدفع بالمتلقي إلى خلق دلالات متجدّدة بتجدّد مؤولها، وكأنّه أراد التذكير بقضايا مهمّة، فالقصيدة إشارة، والشعر يتحدى الواقع، والتأويل يحضر لغرض تلقيه، لكنّ القصيدة تبقى واجهة الشاعر، وقناة اتصاله

بالمتلقين؛ ولهذا اقترح الناقد مصطلحا جديدا هو(القصيدة السِّمة) التي مرّ ذكرها وفيها يتوحّد الدال بالمدلول ليشكّلا علامة واضحة في متن القصيدة الذي من خلاله يتمّ تحويل الرؤيا الشعريّة بسحب مادّتها من (الصورة) إلى (السِّمة) التي مرّ ذكرها، وفيهـا أي مـن التشـكيل التقليدي إلى الخطف الومضي الذي يضيء المدخل المعـتم قبـل أن يضيء العرض، ويحلو للناقد وهو مأخوذ بدلالة مصطلحه أن يقـف قليلا أمام سلطته ليقول: يمكن عدّ السِّمة في صورها السيميائيّة الـتي نطرحها بديلا للصورة على أنها أداة متحرّرة في حركة تفاعلها مـع النصّ الأدبـي، بفعل تمركزها على معطى الظاهر والباطن، وفي قوله تنهض بعض المفهومات التي هي من صميم منهجه أعـني: الوثـوق بالسِّمة، وحضور الظاهر والباطن لكي يكون المتلقي قريبا من قراءته، فالثنائيّات الضديّة عادة ما تؤدّي دلالة مزدوجة تنفتح علـى معـنى معيّن، وآخر ضدّه لها سلطة التأسيس لما هو غائب في الذهن لكـي يكون حاضرا في اللغة لاسيّما في الشعر، فكيف بقصيدة السِّمة؟

ويرى الناقد وهو يستكمل رؤيته النقديّة أنّ القصـيدة السِّـمة تتوازى مع القصيدة الصورة في توافقها الخفي بين ظـاهر الشـيء وشعور الفنان، أي بين حالة الحضور وحالة الغياب، وهي بالتأكيد – السِّمة – قادرة على احتواء جملة علامات القصيدة التي تنبثق منـها تشكيلات الدوال والمداليل فضلا عن التمظهرات الأخرى الفاعلة في المتن، غير أن القصيدة الصورة تتعامل مع المجاز مـن حيـث كونـه مجموعة علائق، توجّه الأخيلة الشعوريّة، بفضل قـوة إدراك الرؤيـة المتغذية من المناحي العاطفيّة التي يجلوها تأمل الفنان، في حين أنّ الأمر يختلف نسبيًا مع القصيدة السِّمة التي تتجاوز حدود التصوّر الخيـالي

في قوته الإدراكيّة إلى (براديجم) جديد، أي محاولة تحقيق مجتمع متميّز عن طريق ابتكار هوية جديدة، وعنده أن ليس من غرض القصيدة السمة الانشغال بمعرفة الحقيقة، أو الاحتفاظ بالمرجعيّة، وإنّما تكسير المنهجيات، أي تكسير القناعات الجامدة التي تتراتب في أنساقها جيوش من الردّة، والانحطاط، والبؤس، والفاقة، وقد وجد الناقد في شعر أديب كمال الدين ما يسوغ لهذا التصوّر الذي أسس فيه إجادة إبداعه على قطب الرؤيا الوجدانيّة، أي ما يسوّغ له النظر الجديد إلى شعره، وقد ابتكر أداة نقديّة رصد من خلالها وعي القصيدة لا وعي الشاعر.

لقد وقف الناقد مليّا أمام تجربة الشعر عند أديب وهي تعايش تجربة السعادة بالوجدان، ومكاشفة الحق بالحق للحق في حقائق الممكنات، أو ما يظهر في أعيان الممكنات في سيرورتها أي أنّه دقّق في أصول الوله الصوفي الذي أخذ الشاعر نحو الافتتان بالذات العليا، ونسيان حاله بعد أن رهن مصيره بالحرف في مساره الصوفي الذي لا يعرف التدليس، أو الادعاء السمج بحقائق الوجود، فضلا عن ولعه بالنقطة التي رأى الناقد أنها التربة الخصبة التي تنقدح منها الرؤى، بوصفها مدار أصل معرفته بالعلم.

ولأنّ الحديث عن (السِّمة) هو حديث مبتكر عن مجاهدة الشاعر للنفس، وللحرف معا، فقد وجد الناقدُ أنّ دلالة الحرف في "سِمَة" قصيدة الشاعر ترتكز على تجريد اللغة من دلالاتها الاعتياديّة، والانحراف عن المعنى الذي استنفدته "الصورة الشعرية"، بمعنى أنّ المعنى في (السِّمة) يجاهر في عبور الدلالة المعجميّة إلى دلالة المعاني الثواني التي تنزاح فيها الدلالات انزياحا كليّا يخضع السياق فيه

للتأويل واتساق النظم، وتحميل الجمل الشعريّة خصيصة الانفتاح على تعدديّة التلقي التي تكون مفتاح الولوج إلى فهم شعريّة الشعر.

ورأى الناقد، وهو في قمّة الانحياز إلى الشعر، أنّ أديبا يستعمل صورة "الكلمات الحق"، بوصفها دالة على الحق الجامع الذي يتضمن ما تقع فيه الإشارة إلى الكمال في كلّ شيء من صفاته تعالى أي أنّ الشاعر يتماهى مع خطاب الحق بعد أن وضحت له صورة ذاته السالكة طريق التصوّف الحقيقي؛ ولهذا عدّ شعر الشاعر تصويرًا تأمليّا يتجاوز به الواقع، بحثا عن جوهر اليقين في تجلّياته الروحانيّة. فقد صنع أديب كمال الدين رؤاه الكشفيّة بما تشكّله اللغة بسيل من دلالات الحرف في مضامينه الصوفيّة، وبما تخلقه سمة الكلمة في قدرتها على صنع سمات فنيّة ومعانٍ تحيل على شعر مختلف.

ولا أجدني مختلفا مع الناقد وهو يستقري تجربة الشعر عند الشاعر (أديب) في ضوء التجربة الصوفيّة التي وصلت إلينا ناضجة من خلال عشرات الدواوين، والمتتبع لمثل هذه السمات المجازية في شعر أديب يجد الكلمة تخلق نسقها الخاص الذي يرفع المعنى من الفهم الذهني إلى أسمى ما يمكن للشاعر - والمتصوّف على حد سواء - أن يحقق وجوده فيه، الموزع بين العالم الكشفي الروحي، والعالم الإبداعي الشعري، وفي الخلاصة وجد الناقد أنّ الكلمة الصوفية متنوعة التأويل في الرؤية الدالة على الغاية، من غير المواضعة، لاسيّما إذا دلت على معنى الحرف بوصفه طوية أسرار الغيوب، ومفاتح اختلاف أنواعها.

ثم خلص الناقد إلى تقرير حقيقة مفادها أنّ مشروع أديب كمال الدين قائم على إثارة المتلقي، والرغبة في تمكينه من حدس

الرؤيا في حروفيته ضمن الأفق الدلالي المتوقع باستمرار؛ للوصول إلى الأنا المثاليّة التي يطمح إليها الشاعر، والتي تتساوق مع الفكر والروح والوجدان، من دون أن ينسى أنّ الشاعر سلك درب السالكين بنيّة الإفصاح عمّا يدور في ذهنه بعد أن انتظر طويلا في دروب وعرة المسالك.

ولي أن أشير في نهاية هذا (التقديم) إلى أنّ الناقد الذي جعل مقدمة الكتاب موّارة بما هو مخالف لمنهج البحث التقليدي ترك الكتاب غفلا من خاتمة يستخلص فيها نتائج النقد، وكأنّه بهذا الإهمال القصدي كان قد خضع لسلطة إحساس النقد الداعم لضرورة اشراك المتلقي في صنع خاتمة خاصّة به يحاول من خلالها استعادة وعيه الخاص من جرّاء تلقي الكتاب، فهي خاتمة تحضر في الذهن لتغيب عن الورق ولتكون جزءا من سيمياء متحرّكة تجمع بين قراءة الناقد، وقراءة المتلقي.

ما قلته فيما سبق ليس تلخيصا مختزلا لمتن الكتاب، إنّما هو قراءة حاولت الوقوف عند سلسلة تلقي الناقد لخطاب الشاعر، القصد منها دعوة المتلقي للمكوث عند عتبات الكتاب، واكتشاف ما غفلت عنه القراءة، فليست القراءة الواحدة قادرة على فكّ مغاليق قراءة قائمة على قراءة سابقة، وعندي أن قراءة الشعر تبدأ بقراءة محدّدة ولا تنتهي بقراءات، ولك أن تحتكم- عزيزي القارئ- إلى شعر المتنبي، أو السياب لكي تكتشف صدق مقولتي، والله من وراء القصد.

مقدمة

وليس في الكون إلاّ من تكون له

ابن عربي

عندما أقدمت على قراءة شعر أديب كمال الدين كنت متيقنًا أنني مقبل على مجازفة الكشف عن واسطة فيض الكلمة، وواسطة مَدِّ العبارة؛ ضمن الاستعارة المطلقة، وهو الأسلوب الذي يتبعه الشاعر في السعي إلى المعنى الإضافي، من خلال سِمة الكلمة التي تُبِين كمال العبارة في معناها الافتراضي، وتتجاوز ما يمكن إخضاعه لليقين، أو تثب على عالم ما هو موجود في مقابل عالم ما هو مرتقب، في أثناء ممارسة الرؤيا فيما وراء الإدراك؛ والاستغراق في الذات بغرض توليد المعاني المتداعية لمعرفة الحقيقة الكونية، ذلك أن إبداع الشاعر في منظورنا إطلالة على ولادة نص متعاقب نحو كشف الذات للذات باتجاه الوصول إلى الحق، أضف إلى ذلك أن رحلتنا مع الشاعر أديب كمال الدين لا تقف عند الاكتفاء بظاهر النص، كما لا تزعم في قراءتها بأحادية التصور، أو الإحاطة بكل ما تحتويه جمالية شفرات الملفوظ الإشاري، بقدر ما تسعى إلى جمع المتباعد من الرؤى؛ لإبراز

السياق الدلالي القائم على بنية الكلمة الشاعرية التي تَسِمها جمالية التوظيف، في شتى مستوياتها، وعند بعض من عناصرها، وهو ما أطلقنا عليه بـ "**القصيدة السِّمة**" في صورها السيميائية التي نطرحها بديلا لـ "**القصيدة الصورة**"؛ أي بترجيح استعمال مصطلح السِّمة بديلا للصورة؛ الأمر الذي يتطابق مع لغة الشاعر أديب كمال الدين التي تسمو على كل ما هو متساوق وطبيعي في العملية الإبداعية.

وحين تحاول إدراك الرحلة الكشفية - في صورها الإبداعية - مع أديب كمال الدين يَدُبُّ فيك روح التماهي مع المطلق، ويسري في عروقك الشعور بمسئولية البحث عن يقين محور الكون، بدافع خلق عوالم ممكنة، وتزداد المسئولية أكثر حين تجد في إرادة الشاعر ما يدفعك إلى محاولة معرفة يقين الوجود من شتى السبل، وعلى أشكال ومذاهب، في ضوء علم دلالة منطق الجهاتmodal logic، منها ما هو فلسفي، ومنها ما هو نقلي باستعماله العقل مبدأً، والقياس برهانًا، ومنها ما هو صوفي باستناده إلى المكابدة الروحية؛ لمعرفة الوجود في أنساقه الإنسانية والطبيعية والمعرفية، كل ذلك جاء في ضوء إمكانية استبدال قوة القداسة بقوة الحياة الدنيوية، ومقايضته الانفصال عن الوجود الأرضي بالتطلع إلى الوجود السماوي كمثال للذات، فيما هو جوهري فيها، حتى يكون مرآة للحق.

وإذا كان للإنسان زلفى بين صفات ذات الخلق؛ فلأن كمال الحق شرّفه، وكرّمه؛ ليعرف الحق الثابت بلا شك على الوجه الأكمل؛ وليستنير بنوره حتى يحدد عينَ موضعه في صفة الإنسان الكامل، وهي الصفة التي طرحها الشاعر بديلا للهوية المضللة التي طبعتها حالات التكيف مع الواقع الإجرائي، المطبوع بالغربة القسرية

التي فرضتها الهوية المُوهِمة، في مقابل الهوية الراسخة والأصيلة. والشاعر إذ يتمرد على الهوية المتّضِعة؛ فلأنه رأى في جاذبية صفات ذات الحق ما يقربه إلى الحق، حيث اتحاد ذات الخلق بذات الحق، وإذا نظرنا إلى السِّمات الدالة للرؤى الكشفية في شعر أديب كمال الدين نجدها تنبعث من هذا السياق الذي تتمحور حوله مزايا وعي ذات الخلق المتطلعة إلى صفات ذات الحق.

لقد كانت هوية الذات في رؤيا الشاعر مرقاتنا لاكتناه عالمه الشعري، بوصفه منتوجا يعكس صورتين متناظرين من حيث الشكل، ومتباينتين من حيث المضمون، تكمن الأولى في صورة زيف الواقع، في حين تُعنى الثانية بما فوق الواقع في أكوانه الممكنة، والصورتان - معًا - تدفعان الشاعر إلى التماس وسيلة تعبير مختلفة في نتاجه الكشفي، حين اتخذ من أصالته الإبداعية، وهويته الروحية ما ينم عن فطرته الصافية إنسانيةً، ومزيَّته الخالصة تورعًا، ورؤيته الإبداعية كشفًا، سواء بدافع رفع الشيء عما يواريه في أنساق الواقع، أم بدافع معرفة ما وراء الإدراك من خلال صفات ذات الحق وجودًا وشهودًا.

ولعل المتأمل في شعر أديب كمال الدين يتبين له أنه أمام مبدع أقْدَر من غيره على توظيف السمة الكشفية للكلمة المؤدية إلى صدق البصيرة، ومتمكن من تشعب دلالة العبارة في علاقاتها مع ما أسميناه بـ "**القصيدة السِّمة**"، كما هو مبيّن في متن مبحث "**رؤيا الإشارة بدلائل العبارة**". وليس ذلك في اعتقادنا لسمة الانفتاح على أيقونة الكلمة الرائية، أو الانفتاح على سمات المتباعد الدلالي لها فحسب، وإنما أيضا في احتضانها نواة المُباين المواجِه، وتأكيد التّباين مع المثيل

المطابق. والحالُ، أن مبررات نظرتنا لشعر أديب كمال الدين بهذه الرؤية هو في تقديرنا نابع من تحول بناء النص من التعبير عن الوعي بالذات إلى التعبير عن الذات في علاقتها بالكون، وهو تحول منبثق من حصيلة التفاوت بين الواقع المعمول، العقيم، والواقع المأمول المتعلق بمجال تحقيق العوالم الممكنة، أو بين عالم الحقائق الوجودية، وعالم الإدراكات الكشفية في كنه الذات، ومن هذه المفارقة عملت سِمة الرؤيا الإبداعية في شعر أديب كمال الدين على إلغاء عالم الإحاطة بالواقع "الظاهر" من غمرة فيضه الإبداعي، إلا فيما عبر عنه بنفيه، في مقابل ترسيخ العلاقة مع جسر "الشهود المطلق" في الدلالات الروحية "الباطن". واتحاد الشاعر مع وحدة "الشهود المطلق" هو ما يجعل الذات رمزيًا في اقترابها من صفات الحق في وحدة روحية، ولما كان الإنسان من حيث "ما هو في ذاته – حسب تعبير هيجل – كان من الواجب على ما هو ذاته أن يتحقق فيتجاوز الطبيعة الأولى".

الدوحة – قطر 2016/07/05

المبحث الأول

متاهة الحرف وسؤال المعنى

1 - استنطاق السر في الحرف

أن تحاول قراءة "الحرف" مع أديب كمال الدين، يعني أن تقـــرأ الحرف في انعطافه على داله، وفي إيماءته على نفسه ليستنطق دلالته، وكأنك تقرأ اللغة باللغة التي تحتوي الشيء في مرامه، ضمن ســـياق اللّغة الواصِفة (Métalangage) في تأملها الأشياء باستمرار.

وأن تتعمق في "حروف" الشاعر فأنت مخير بين أمرين: الأول - ما هو مستشفع بالمعاني الروحية للحرف، والثاني - ما هو غريـــب غرابة أبـــي زيد البسطامي حين قال: "**أَشْرَفْتُ عَلَى مَيْدَانِ اللَّيْسيَّةِ، فَمَا زِلْتُ أَطِيرُ فِيهِ عَشْرَ سِنينَ، حَتَّى صِرْتُ مِـــنْ لَـــيْسَ فى لَـــيْسَ بلَيْسَ، ثُمَّ أَشرَفتُ على التضييعِ، حَتَّى ضِعْتُ فِى الضَّيَاعِ ضَـــيَاعاً، وضَعْتُ، فِضِعتُ عَنِ التَّضْييع بليْسَ، فِى لَيْسَ، فِى ضَيَاعَةِ التضْييعِ، ثُمَّ أشرَفتُ عَلَى التوحِيدِ، فِى غَيْبُوبَةِ الخَلقِ عَنِ العَارِفِ، وغيْبوبَـــةِ العارِفِ عن الخلْقِ**[1]

وأن تتوغل في حروف أديب كمال الدين يقتضي أن تكون لك فراسة ذات بصيرة ثاقبة - قريبة من علمي الرمل والزايرجة- وعمق في إدراك معنى الحرف ومبناه، بوصفه مرآة تكتنه عالم ذات الشاعر، وصورة للكون في تجاذباته. وبهذا المنظور يكون للحـــرف معـــانٍ، متجلية في الفكرة التي وُضعت لها، ومن أجلها.

---

(1) ينظر، الخطيب البغدادي: تاريخ بغداد 138/8.

ومع حروف الشاعر تهيم في فلوات شاسعة، لا دليل فيها إلا "الحرف" في مناجاته وخلاصه، على حد ما جاء في اعترافات الشاعر في قوله: الموت هو الحرف الأعظم. إنّه الحرف الذي لا يسبقه حرف ولا يدانيه حرف. وكشاعر اتخذ الحرفَ وسيلةً فنيةً وروحيةً حتى صرتُ بفضل ذلك أدعى بـ (الحروفيّ)، أقول: إنّ الحرف والحروفية، بل الشعر والشعرية، إنما هي احتجاج على الموت وتنديد به، ومحاولة للالتفاف عليه وتحجيمه وتخفيف سطوته وعنجهيته وعبثيته[1].

وإذا كان الحرف في وظيفته الدلالية يسهم في الغرض المراد التعبير عنه باللغة في أصلها المجازي، بخاصة في النسق الفني الرؤياوي، فإن السياق التعبيري بصيغه المجازية يحيل إلى ما تشير إليه حروف الشاعر في محتواها الرمزي الداعي إلى التأويل.

إن الاهتمام بمهارة الوعي الإبداعي المائز في شعر أديب كمال الدين هو اهتمام مسوغ بالحيرة، ومشفوع بمشروعه الداعي إلى الرغبة في إدراك أصْفَى الحق الضائع، مع تقديرنا لاختلاف وجهات النظر فيما يمكن الاتفاق، أو الاختلاف، حوله في الحكم على دلالات الحروف التي تعد الأكثر خلافية بين مهارات التحليل ونوعية الدراسة، والأكثر إثارة للجدل في الكشف عن دلالة النص، سواء من حيث البنية اللغوية، أو الرؤيا الفكرية المتضمنة إضمارا تجريديا؛ ما يعني أن المكاشفة الشعرية عند أديب كمال الدين منفتحة على الكثير من العوالم الممكنة والافتراضات الجمّة فيما يرمي إليه ترميز الحرف، وبما يقتضيه الوعي التجريدي الذي يستند إلى أسلوبين" يتداخلان

---

(1) من حوار أجراه الكاتب اسكندر حبش مع أديب كمال الدين، في جريدة السفير اللبنانية: 04-09-2013 عدد 12570.

فيما بينهما هما: التجريد الكوني الذي تتضاءل فيه درجات الإيقاع والنحويَّة إلى حدٍّ كبير، مع التزايد المدهش لدرجتي الكثافة والضياع، ومحاولة استيعاب التجربة الوجودية الكونيّة باستخدام بعض التقنيات السريالية والصوفيّة الدنيويّة. وثانيهما التجريد الإشراقي الذي ربما يقع على خط الاتجاه السابق معترضا إيّاه في سلم الدرجات الشعرية، مع التباس أوضح بالنظرة الشعرية والنزوع الصوفي الميتافيزيقي، والامتزاج بمعالم ورؤى وجودية تختلط فيها الأصوات المشتركة والرؤى الحالمة المبهمة، مع نزوع روحي بارز يعمد إلى التراث الفلسفي بدلا من الضياع في التراث العالمي".(1)

وإذا كانت كل فكرة تسعى إلى مطلب البحث عما يحركها صاحبها من تساؤل، فإن كل محاولة للإجابة تفقد صاحبها مقدرته على أن تكون قطعية الدلالة، أو أن يحتمل معناها على معنى ثابت، وحتى في الحالة التي يفترض فيها الشاعر تساؤلا محيّرا عن مساعي فهم حروفه، فإن ذلك يكون من غير جدوى فيما يمكن أن يكون أدعى لاستخلاص الرؤية الصائبة، ويبرر إحجامنا عن المسعى في موقف بيّن، كما في قوله:

لكلِّ مَن لا يفهمُ في الحرفِ أقول:
النونُ شيءٌ عظيم
والنونُ شيءٌ صعبُ المنال.
إنّه مِن بقايا حبيبتي الإمبراطورة
ومِن بقايا ذاكرتي التي نسيتُها ذات مرّة

---

(1) فالح الحجية: التجريدية والتعبيرية الشعرية المعاصرة، مجلة سطور، الرابط http://www.sutuur.com.

في حادثٍ نونيٍ عارٍ تماماً عن الحقيقة
ومقلوب، حقاً، عن لبّ الحقيقة.
وهكذا اتضحَ لكم كلُّ شيء
فلا تسألوا، بعدها، في بلاهةٍ عظيمةٍ
عن معنى النون.[1]

لعل الحيرة المستحكمة في مصير حرف (النون) الذي تخطى فاعليته واقع الشاعر المهدور، هو ما يعكس ضياع المعنى في دلالة الحرف، المعبر عن ضياع المصير في جوهر حقيقته الحضارية، بعد أن تلاشى إشعاعها، وبدأت حقيقتها تتوارى عن حجاب العين، على نحو مواراة حرف النون - كهلال القمر - في رمزه الدلالي الذي اقتضته مصلحة الحاجة للتفرقة بين الهلال، والصليب، والنجمة السداسية، في المدلول الحضاري، وليس العقدي.

ومن هنا، يبرز موضوع الشتات الذي أتلفت تناميه الفعل الحضاري، ونخر الواقع بِعُثّة أفسدت عليه مساعيه، والشاعر كما يتبدى في إخفاء مكاشفة أيقونة الحرف في منحنياته الظالعة، إلى حافة الهاوية، فإنه يعكس بذلك ما آلت إليه قيمنا في هذا العصر الموبوء، نتيجة تراكم الأزمات، وتراجع الإمكانيات، وتفشي داء التعالم؛ المفضي إلى زرع روح الفشل، والإخفاق في تحقيق الطموح.

والحال، أن الحرف في شعر أديب كمال الدين لم يأتِ ليتخذ قوامه المعهود في الترابط والتناسق لبناء الكلمة، أو تطابقه مع الصوت الذي يماثله، أو مقامه في توضيح المعنى، أو لضرورة لغوية من حروف

---

(1) أديب كمال الدين: نون، ص 4 - مطبعة الجاحظ - بغداد 1993.

المباني وحروف المعاني، أو لدلالته على المعنى في نفسه، أو من حيث وضعه في سياقه الذي من شأنه أن يؤدي إلى اختلاف في معنى الكلام، كما لم تكن حروف أديب كمال الدين نظير المكاشفات فيما هو مضروب عليه الحجب من خلال نبض الحرف الغائر في أعماق التجربة الصوفية، خلافا لذلك فإننا نرى أن حروف الشاعر جاءت لتعبّر عن حيرة كل من ضلّ السبيل، وفي لجّة دلالية تشير إلى حالة هادرة؛ لواقع يترنح في مصيره بين لجّة السواد والعيش الضنك.

إن الحقل الدلالي لمسوغات الحرف في شعر أديب كمال الدين ينزاح عن الاستعمال الوظيفي، المعياري، لمدلول الكلمة - والحرف على وجه الخصوص - أي خارج ما تمليه قواعد المواضعة اللغوية. ولعل ما يميز حروفية الشاعر هو التفنن في صناعة ألفاظ بمجريات أحوال الحروف، والصور الموحية التي تتكون بها، من حيث الغاية المتوخاة بممكنات دلالات الحرف الموظف، سواء من حيث ترتيب الكلمة في ربطها بدلالة الحرف، أو من حيث درجة التكثيف الإيحائي المشبع بنكهة الشعرية في مبناها ومعناها والتي من شأنها أن تحقق رغبة في التآصر مع "المريد والمراد". ونظيرَ ذلك، يشي الحرف في مترادفاته بالجمود الحاصل في البناء الحضاري، وهو ما عبر عنه الشاعر من خلال تعقيد مبنى الحرف، وتشابك دلالاته:

هكذا كنتُ صحراء فكانَ الحرفُ جَمَلاً،
هكذا كنتُ ضياعاً فكانت النقطةُ معنى،
هكذا كنتُ حتّى امتلأتُ،
هكذا طرتُ أنا وجَمَلي
طرتُ كغيمةٍ من نور.

إن التكثيف في استخدام صيغ "الكينونة" يعكس معايشة الشاعر مخاض تحول التجربة الحضارية من البناء إلى الانهيار والانحلال، وبعد أن جرّب كل الممكنات؛ للحفاظ على المرجعيات الأصيلة، تسلق الغمام حائمًا، ومحومًا، رغبة في الذود عن حسن المآب، والمنحرف عن المسار الطبيعي لمصير الكون في وجوده التراتبي والترابطي؛ لبناء المكون الحضاري، ومحاولة اقترانه بما حوله من تنوع في الثقافات بأنساقها التواصلية، ومواقفها الغائية. وفي مثل هذه الحالة يجد الشاعر نفسه في حيرة من أمر مصيره في تشابك دلالي بينه وبين الحرف والنقطة؛ الأمر الذي تمخّض عنه صراع نفسي؛ لإثبات الوجود بعدما انفلت من بين أصابعه الحرف والنقطة، ووقعت في يد الآخر:

قالَ الشاعرُ: مَن سيكتبُ قصيدتي؟
– قالَ الحرفُ: أنا.
*** ومَن سيطلقُ أسرارها للناس؟**
– قالت النقطةُ: أنا.
جاءَ القَدَر
ومسحَ الحرفَ والنقطة
من شاشةِ المعنى.
فجلسَ الشاعرُ مذهولاً العمر كلّه
مثل صخرة كبيرة
مُلقاة على شاطئ البحر.
....
جاءَ الشيطان
ومسحَ الحرفَ والنقطة

من شاشةِ الوجود.
فجلسَ الشيخُ مرتبكاً
لا يعرفُ كيفَ يموت!

2 - الحرف في غواية الدهشة

إذا كان الشعر مدعاة لانبثاق تفتح الروح نحو كل ما هو كشفي وسحري، وغير محدد - كما يُقال - فإن قيمته لا تسمو إلاّ بمقدار التوتر الذي ينتاب الشاعر؛ بتانسب طردي بينه وبين رؤاه، وفي تماسك يربط بين مكونات النصّ وتجربة الضمير الجمعي، وبعلاقة تماثل من جهة الخصائص الدلالية بين جوهر الحياة وقلق السؤال.

وإذا كانت القصيدة وليدة الفترات المأزومة، فإن الشاعر ابن مظاهر الحيرة في غياب التجانس المطلوب، ومن ثم فهما وجهان لعملة واحدة، ولا ضير في تعاضدهما، بل إنّ في كلّ منهما إثراء للآخر، بحيث لا توجد قصيدة من دون حيرة، ولا شاعر إلاّ في جوهره اضطراب، يدفع به إلى الرغبة في فهم الحياة، وفك الملغز والملتبس بينه وبين الحقيقة الغائبة. ولعل التطور الحاصل بينهما نابع في حقيقته من حيرة الرؤيا في العملية الإبداعية، وتوتر السؤال في الرؤيا الكشفية، وإذا كان لنا أن نجمع بين الحيرة والسؤال، أو بين الرؤيا والكشف في القصيدة، فإن التعليل كاف بالقول إنها نبض إيقاع الحياة الذي يأخذ بوعي الشاعر ليقوده إلى إمكان معرفة مجاهل أعماقه، بعد أن عجنته حروفه بخميرة الحيرة؛ لتشكلا معًا صورة تأملية في جدل حواري:

أوقَفَني في موقفِ الحيرة
وقال: خلقتُكَ يا عبدي وأنا أعرفُ حيرتَك.
حيرتك أكبرُ من البحر
وأقسى من الصحراء،
أبعدُ من الغيم
وأقربُ من القُرب.
فكيفَ ستنجو منها
وأنتَ كلّما صُمتَ
ظهرَ لكَ العسلُ شَهيّاً
فارتبكتَ؟
وكلّما تَرمّزتَ
ظهرَ لكَ المَخفيُّ جَليّاً
فأعلنتَ؟
لِمَ لا تكتفي بالصومِ إلى الأبد؟
ولِمَ لا تلبس ثوبَ الحرمان
وهو ثوبكَ منذ الأزل؟
الحيرةُ ستأكلكَ أكلاً جَمّاً.
وستضيعُ وأنا أنظرُ إلى حيرتِك
وهي تحيطُ بكَ من الجهاتِ الأربع،
فَتَمّسكْ وَتَنسّكْ وَتَماسَكْ!
فإنّي أخافُ عليكَ من غدرِ البحر
ومن عاصفةِ الصحراء
ومن ضياعِ الغيم

ومن حَبلِ الوريد.

وهل هنالك خوفٌ أعمق من حَبلِ الوريد؟[1]

لقد شكّل أديب كمال الدين - وبجهد دؤوب - مملكته الشعرية على عرش الحرف، وأودع فيه معانيَ جسدت فضاء انفصام الذات، ومادة خصبة اكتنهت عالم الشاعر بالضيم، وسبرت غور المتلقي بالحدس والتأويل، سعيا إلى إدراك خبياها من خلال الحفر في ترميز الحرف عبر تنوع أدوار معناه وعلاقة دلالاته مع الشاعر. وضمير الحرف المخاطب في هذا النص ينبه الشاعر من محاذير المخاطر بعد أن سكنت ضميره حيرة السؤال والارتماء في أشرعة المجهول، من خلال استناد الضمير (**أوقفني**) إلى توجيهات ضمير الحرف الذي اختزن جملة من متاهات رؤيا الشاعر.

ولعل قلة استنطاق ضمير الشاعر، عدا ما ورد منه (**أوقَفَني**)، ووفرة حضور ضمير الحرف في حواره المتوالي بطاقات ترميزية، ما ينم عن الحفر في كيان الشاعر، رغبة في الخلاص من الحيرة المشوبة بطاقاتها المقموعة لمصير الشاعر الذي لم يعد له أي دور غير الاستسلام بالإصغاء لتوجيهات مضامين الحرف، وتساؤلاته، بعد أن أصبح يتخلق به ويتأثث بدلالاته.

يعدّ إيثار دلالة ضمير المخاطب - المكثف في كل صورة من فضاء هذا النص - امتلاء لحاضنة الغربة التي اكتسحت وجود الشاعر، واجتاحت كيانه، وألقت به الأقدار والحسابات المبغضة، إلى المفازة، حيث لا علامة فيها يُهتدى بها، ما يعني انكسار هوية الذات،

(1) مواقف الألف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2012، ص 32، 33.

وإذعانها للانطواء الملتف بالحيرة التي **"ستأكلكَ أكلاً جمّا"**

وتظل النجدة متواصلة عندما ينوب الحرف عن الشاعر في استغاثاته، وطلب الخلاص في مواجهة هذا الزمن السديم، المتوهج، حيث "اختلاط الحابل بالنابل" وتفشي اللايقين، ومتاهة الوجود وضلاله، على نحو ما عبرت عنه (صيحات النقطة):

قال الحرف:

لم أعدْ مِن نفْسي بعد.

ضعتُ في نقطتها القاسية

وتضاريسها المليئة بصورِ الموت.

لم أعدْ مِن نفْسي بعد

فلِمَ كلّ هذه القصائد الوحشيّة بانتظاري؟[1]

لقد جسدت حروف الشاعر ظاهرة الضياع في أشكال متعددة، قد يكون ضياع الذات، وأخرى يتخذ سبيل ضياع الوطن، وحينا في ضياع الهوية، وأخرى في ضياع الرؤيا، وبين هذا وذاك هو ضياع يؤجل فعل المواجهة، ويستكين لسراب لا ينال منه طالبه، بعد أن أدركت الذات الشاعرة أن:

الحرفُ هو الزلزال

وأنا أسكنُ الحرفَ يا زلزالي.

وإذا كان الحرف هنا يمثل كيانا في مداراته الفصامية، ومساراته الفصالية، نتيجة اضطراب الوجود في كينونته الإنسانية التي تهاوت إلى غيهب المعنى، فإن معناه قد أظهر الواقع في صورة تبدت فيه

---

(1) ما قبل الحرف. ما بعد النقطة، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، 2006 ص 31.

أسرار الاختلاف والدخول في اللامعقول، بعـــد أن اختـــار ســـكن الكينونة المتزلزلة، والواقع المتأبــــي.

في كينونتي،
أعني في ارتباكي الكبير،
ثمّة حرف
وثمّة نقطة.

......

حرفي تاه
وسط كؤوس الخمرِ والدخان
حتّى أدمنَ صيحاتِ البحر
وصيحاتِ نوارسِ البحر.
لكنّ نقطتي
نهضتْ من جنونها اليوميّ
نهضتْ لتتدروش وتتصوّف.[1]

يعترف الشاعر، هنا، بأزمته الخانقة عبر رحلة حياة أصـــبحت عصية الفهم، كرّست واقعا تقهقرت سبله، وأصابه الضعف والوهن، وتطايرت شظاياه بسبب حالة اليأس، وفقدان الأمل، والاستســـلام للممارسات الاستبدادية بعد تسليط القهر على الرقاب؛ الأمر الـــذي دعا إلى تقويض مساحة التفاهم المشترك بين الأنا (الرعية) والآخـــر (الراعي)، وأعاق التماسك الاجتماعي، وأفقده توازنه، وأدخلـــه في "مصائر غير محدودة، ومستقبل مبهم... زمن يتأسس على إحباطات الحاضر، وعلى معاناة الحروف المشخصنة، واضطرابات النقاط علـــى

(1) أديب كمال الدين: شجرة الحروف، دار أزمنة، ط1، 2007، ص 88، 89.

جنون اللغة، وجنوحها نحو العذابات الأزلية، رحيل ممعن في المــوت، وغياب ممهور بالاختفاء الأبدي.. دهر يعوي.. يقوم ويعوي...".[1]

"والشاعر في مثل هذه الصورة يحاول أن يتجاوز الواقع المعمول فيما وصل إليه حرفه التائه إلى الواقع المأمول بعد أن (نهضت نقطتــه من جنونها اليومي)؛ لتعانق أشراقة نور الإيقان، رغبة في انكشــاف واقع الحال."

وليس غريبا أن يحاكي الشاعر حروفه التي تحيل إلى صيغ مجازية فيما تشير إليه من معنى ملغز في محتواه الرمزي الداعي إلى الحيرة، ففي قصيدة (حُبّ) من ديوان شجرة الحروف نجد الحقل الدلالي للفعــل في هذا المقطع – مثلا – يفضي بالانفتاح على فضاء الترميز، المــبطن بالقلق، والموزع بين الآمال المنتزعة والآلام الملزقة بواقعنا، ضمن صيغ تداخلت فيها حيرة الضمائر (المخاطب والمتكلم والغائــب) بأفعــال مجيء الإخبار بصيغة الحاضر، الدال على الرغبة في الإرادة المســلوبة، ومن أجل البحث عن الكينونة في احتوائها السمو؛ لتشــرئب إليــه الأعناق:

حلمي كانَ الحُبّ
ولذا أردتُ لحرفي أنْ ينطق كلمة: حُبّ.
قبّلتُ شفته السفلى
كانَ الحرفُ صغيراً وجميلاً
وللتوّ عاد من طفولته المليئة بالجمر
قلتُ له: قلْ حُبّ.

---

(1) صباح الأنباري: إشكالية الغياب في حروفية أديب كمــال الــدين – منشورات ضفاف، ط 1، 2014 ص 51.

فقالَ على الفور: حرّيّة!
ولذا ضعتُ لسنين لا حصر لها
أتجلّى في طوفانِ الحرّيّةِ وزلازلها.
ثمَّ قلتُ له: قلْ حُبّ
فقالَ على الفور: حماقة!
ولذا ضعتُ لسنين لا حصر لها
أتجلّى في كأسِ حماقاتِ الدنيا
درويشاً مهووساً بقصصِ العشق
وملاكاً مُصاباً بجذام الرغبة.
ثمَّ قلتُ لحرفي
ها قد أصبحتَ كبيراً
أعني أصبحتَ مِن النضجِ بما يكفي
لتقول: حُبّ
فقال على الفور: حرب!
ولذا ضعتُ ضياعاً أسودَ أغبر
في حربِ الأجداد
وحربِ الأوغاد
وحربِ الأحقاد.

لعل مضامين صيغ الأفعال بأنماطها المختلفة، ساقتها قرائن لفظية ومعنوية متبادلة بين الفعل الماضي والفعل المضارع في مجراهما النحوي - وليس الصرفي - وفق سياق الأفعال التي أشارت إلى تعاضد الصيغة الدالة على استحضار صورة الحدث آنيا، وبيان دلالاتها المعبرة عن مطلق الزمن؛ لتحقيق (حلم الحُبّ) الذي كان، وما يزال، جامحا

بخياله بين الماضي والحاضر والمستقبل، غير أن هذا الجموح ظل، وما يزال، مكبوحا برده عما يَعد به كل طموح باستبدال فقدان (الحرية)، وتفشي (الحماقة)، واندلاع (الحروب) بالحب فيما يريده (الحرف/الضمير)، أو ترغب في استجلابه من سلم وأمان، بوصفهما ضرورة من ضرورات الكرامة الإنسانية.

فقد عبر الشاعر عن المعنى الذي يريد إيصاله بصيغة الماضي في سبع عشرة مرة، قياسا إلى قلة استعمال فعلي المضارع والأمر، بقصد إخبارنا عما جرى في مرامه مع الحرف، وعلى الرغم من ذلك نلاحظ أن جميع هذه الصيغ تخبرنا عن صيغة ما يجب فعله مع الحرف الدال على الضمير الواعي، سواء من توظيف الماضي في صورة الحاضر، وتصويره كأنه يحدث الآن، أو من صيغة المضارع المتواري في فعله، أو في فعل الأمر المتوقع منه تحقيق المطلب المستعصي على (الحرف/ الضمير) نطقه بكلمة حُبّ.

وإذا كانت هذه الصيغ – في هذا المقطع مثلا – تدل على استحالة نطق الحُبّ؛ أي نفي حدث الولادة المشرئبة التي ضاعت بين الأزمنة الموبوءة، بصيغها المطلقة في أحداثها التامة، والمتكررة، والمستمرة، ما كان منها وما سيأتي – إذا كان الأمر كذلك – فإن نصوص الحروفي تطرح فكرا أنطولوجيا يقوم على أساس النزعة التشاؤمية المترسبة في الوعي الجمعي الذي لم تعد له ماهية تتبلور مع سيرورة وجوده، اعتقادا منه فيما يكشف عنه لامقول النص أنه لا معنى لوجود لا يملك أي رؤيا متعلقة بماهية تحدد مصيره، ضمن استجابة متطلبات جوهر الحياة في مساعيها النبيلة، وعودتها إلى الأصل "العودة إلى المنبع المولد، وللحفاظ على مكسب (ما) ينبغي تجديده باستمرار، من أجل كل واحد، ومن

أجل الجميع، ومن أجل الذات ومن أجل الآخر، في الحب، والصداقة... علينا تجديد الدائم. كل ما لا يتجدد ينتكس، ما لايكون في حالة ولادة يكون في حالة موت".[1]

لقد تعب الحروفيّ مع حروفه في البحث عن الوجود الأصيل، أو تحقيق الذات، حيث عالم الإرادة الحرة، بعد انعدام صـــحة الرؤيـــا المشرئبة، بوصفها معيارا لقيمة التطلع إلى ما هو أسمى، في مقابل مـــا يعترض سبيله إزاء ما يجري من حوله من مصائب وهموم متواليـــة في صورة ظلامية على سبيل الاستعارة المكنية، كما في قوله:

"أوقَفَني في موقفِ الظلام
وقال: الظلامُ يحيطُ بك
مِن كلِّ صوبٍ يا عبدي.
فَعَلامَ الهرب؟
وَعَلامَ التعب؟
إنْ تصوّرتَ أنَّ للجسدِ شمساً
أو أنَّ للحلمِ ألَقاً
أو أنَّ للذهبِ روحاً
فأنتَ مِن الواهمين."[2]

يموضع الشاعر نفسه داخل قطب الرَّحى بين صورتي التشـــاكل الدلالي في شقه التقابلي بين (الظلام≠ الشمس) و(الهرب ≠ الألـــق)

---

(1) إدغار موران: النهج، إنسانية البشرية، الهوية البشرية، ترجمة: هناء صـــبحي، ط 1، 2009، هيئة أبو ظبـــي للثقافة والتراث، (كلمة) ص 343.

(2) أديب كمال الدين، "موقف الظلام"، من ديوان (مواقف الألف)، الدار العربية للعلوم ناشرون- بيروت، لبنان، 2012، ص 21.

و(التعب ≠ الروح) بما تحمله كل صورة في استعارتها المكنية، وانزياحاتها الدلالية للتعبير عما آل إليه وضعه من كآبة وقلق؛ لذا جاء معنى التقابل هنا ليكرس حالة الإذعان من خلال إثبات المعنى. وكأنّ الشاعر يحاول أن يجعل من هذه المفارقة الضدية صورة مرتبطة بواقع الحال فيما تقع فيه الذات من عدم، يحول دون الرغبة في تحقيق الإمكانية، ومن دون أن تتكشف غاية الحقيقة أمامه، حتى أصبح مأخوذا بالاستلاب، والخضوع، والاستعباد، وهو بذلك رهين كل ما هو منكفئ، أو صادٍّ عن كل شيء، ومعرض عن كل ما هو مستبشر به، وليس للشاعر مفر غير (الظلام، والهرب، والتعب) في صور دالة على الضياع، وفقدان الأمل من كل ما هو حقيقي، وواقعي، ومطمئن في صور (الشمس، والألق، والروح) بوصفها صورا تعبر عن حالة تغذي إشباع الرغبة الطموحة كمًا وكيفًا، مادةً وروحًا.

3 - في متاهة الحرف

مرّ بنا - فيما سبق - أن الحروفي مال بنا في حروفه إلى التجريد الذي بات محكوما بذروة التّذَرُّر؛ حيث "العدمية تقف على بابه كـ "ضيف هو الأكثر بشاعة""[1] وإذا كان الأمر كذلك - بالنسبة إلى الحروفي - فلأنه استطاع أن يكون لسان الحال، المهيَّم به، والمفعم بالمشاعر الشاردة نحو المطلق، نتيجة تشظّي مفردات الواقع وتكميمه، وبعد أن تجرّد الوجود من كل ما هو مرجعي/ نموذجي، أو تجريد الحالة الإنسانية من الحقائق الكلية:

---

(1) ينظر، دافيد هارفي: حالة ما بعد الحداثة، بحث في أصول التغيير الثقافي، ترجمة: محمد شيا، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2005 ص 318.

كلُّ شيء تبخّرَ في هدوء عجيب.
صفّقوا أيّها الأصدقاء
صفّقوا.
إنّها ساعة الافتراق،
ساعة الرعب،
ساعة أن نكون أو لا نكون[1]

إنه السديم الغامض، والمفتوح على اللانهائي، المسكون بالمجهول. ولعل رسم الوضع بهذه الصورة هو عبارة عن وجود يكفل للشاعر البحث عن الخلاص من الشقاء الذي رسمه هيراقليطس Heraclitus منذ فجر التاريخ بأنه "يأتي الناس حين لا يعيشون العالم بل في عالمهم"، وربطه بسطع مجده في كل أجوائه الرحبة، التي تسعى إلى التطلع نحو الأفق المسيجة بالأغلال الداخلية، والخروج عن الذاكرة الاجتماعية؛ الأمر الذي من شأنه أن يفضي إلى حجب الدور الحقيقي للأفق الدلالي؛ من منظور أن كل محاولة لفهم معنى الحقيقة - في هذا الزمان - هي محاولة فهم الصورة اللامحدودة، وفي كل اجتهاد للفهم يعد ضربا من تعميق المجهول في الوجود، على نحو من الحدس الذي يضع الحرف(النقطة) موضع سؤال، نتيجة لعبة تموقع الحرف في فضاء النص الدامس، من وراء قصد السبيل الذي يحاول الواقع إظهاره بطرق يغلب عليها المعنى المضلل بالتنابذ في الغاية، وغياب التجلي المشرئب إليه الطموح:

الأسئلةُ تلدُ الأسئلة.
تلكَ حقيقة الأسئلة.

(1) من قصيدة، اذهبوا للجحيم.

لكنّني لا أبحثُ عن حقيقةِ الأسئلة
أنا أبحثُ عن حقيقةِ النقطة.

ولكن، أنّى **للنطقة/المركــز** ذلــك، إذا لم تكــن تســتند إلى إشعاعات **الكلمة/المحور** - بوصفه خطا مستقيما يصل بين قطبـي الحقيقة - ولا إلى الإسهام في استرجاع المعنى، المبثوث في تضـاعيف المفاهيم الشاردة. لقد جاءت النقطة، هنا، لتكشف المضـمر عـن الوعي الشقي بالوجود، ولترفض الزمن في ارتباطه بفقدان القيمـة، على النحو الذي صنّفه ابن خلدون في ضوء المفردات التي استخدمها مثل (الوتيرة)، و(الحال)، و(الآفاق)(1)، كما جاءت الرؤيا لتمثيـل روح الشاعر في الغياهب، ولتستولد معناه من مبناه، ولتحرره مـن أغلاله، وشدّة عطشه الذي يروي ظمأ الروح إلى الحق مـن لهيـب السلب، والقمع، على نحو ما نجده في "وصيّة حروفيّة":

حينَ يجلس الحرفُ قبالتك
لا تتكلمْ قبلَ أنْ يبدأ الكلام.
اصغِ إليه حينَ ينطق
وابكِ حينَ يئنّ
وقبّلْه في جبينه المضيء
حينَ يقبّلك
في جبينكَ الذي أكله التراب.
وحينَ يغنّي
قمْ فارقصْ

---

(1) ينظر، نورة شاهين، الزمن الاجتماعي والزمن الإعلامي قراءة معرفية في الرواسب الثقافية، مجلة الرافدين، الرابط .www.arrafid.ae/arrafid

فسيكون الحرفُ نايك
بل سيكون طائركَ الأبيض
محلّقاً في السماءِ الزرقاء.
وحينَ يشتعلُ الحَرف
من الموتِ والحُبّ
(وكثيرًا ما يشتعلُ الحرف
من الموتِ والحُبّ)
ضعْ إصبعكَ على شفتيكَ علامةَ السكوت
وابدأْ كتابةَ القصيدةِ فوقَ الماء![1]

وانطلاقا من أن للحرف في شعر الحروفي معاني عديدة، فإنه هنا يمثل صورة الممانع للمألوف، والداعي إلى الوجهة الأخرى المتربصة كالعنقاء، أو الشفرة، في حدها على ربقة الناس، وذلك حين يبدو عليه مخاطبة الآخر بلهجة آمرة ومستبدة، وهو ما عبرت عنه صورتا النهي والأمر **ضمن سياق النص: (لا تتكلمْ، اصغِ، ابكِ، قبِّلْ، قمْ فارقص، ضعْ، ابدأ)**، طاعة لإرادته، حتى يكون شفيعا لك **(حين يقبّلك/ في جبينكَ الذي أكله التراب)** دلالة على العلامة التي يحدثها السجود في الجبهة، تذرعا بالدعاء بعد الاستسلام لأمره؛ لأنه **(سيكون طائرك الأبيض)** حلمك الوسن الذي بات يدعوك لإعادة تشكيل وعيك في اتجاه الإرادة المانعة؛ لتجد نفسك أنك حققت شيئا يتماهى مع العهد الذي استوثق به أدونيس:[2]

(1) أقول الحرف وأعني أصابعي، الدار العربية للعلوم ناشرون- بيروت، لبنان، 2011، ص 34، 35.
(2) أدونيس: أغاني مهيار الدمشقي، الطبعة الأولى- بيروت، دار مجلة شعر - 1961.

أقسَمْتُ أن أكتبَ فوق الماءْ

... قصيدة الغبار

أو حين يكون:

لونكَ لونُ الماء

يا جَسَدَ الكَلامْ

وَلْيكنِ الكلامْ

قصيدةً تلبَس وجهَ البَحْر.

بهذا المعنى تبدو الصورة الدالة في شعر الحروفي محاكاة لواقع تراجيدي يستنطق الحالة التجريدية المتوغلة في الغرابة، الماثلة في الحياة اليومية. ولم يكن التجريد، هنا، إشارة إلى الواقع الغامض إلاّ فيما يدل على تناثر الوعي الاجتماعي المؤدي إلى التغير الغامض، والمنظور الملتبس، والحياة المتعفّرة في الفوضى، أو على حد ما عبر عنه ميشال فوكو Michel Foucault حين وصف واقع الحال على أنه قائم على التوالد، والتجاوز، والتقطيع، وعبر تفضيل ما هو وضعي ومتعدد، وتفضيل الاختلاف على التجانس، والمتحرر على الموحد، والمتنقل المتفلت على النظام... وأخيرا يجب أن تؤمن أن المنتج ليس المقيم بل الهائم على وجهه[1]

عالم الحرف في شعر الحروفي، عالم، يعكس لعبة المتناقضات والموارَبَة، لا يماثلة – البتة – عوالم الكلمة، الممتدة بلا قيد في رسالتها

(1) ينظر.

Michel Foucault, The Foucault Reader, Edited by Paul Rabinow (Harmon swords: Penguin, (8)1984). p. xiii.

عن، دافيد هارفي: حالة ما بعد الحداثة، ترجمة محمد شيا، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2005، ص 67.

عبر المخيلة الخصبة لإنتاج معنى ما، من خلال البحث عن الحقيقة المضمرة بين تضاعيف الحرف، المذعن بالتنميط في دلالة اللامقول، عالم الحرف في شعر أديب كمال الدين عالم متمرد على كل حدٍّ، غير أنه متطلع إلى كل مدٍّ في اتساع آفاقه، إنه عالم يتنامى فيه الاختلاف مقابل الائتلاف، يضمر فيه العقلاني مقابل اللاعقلاني، عالم يحاكي زمنا يتجسد فيه غياب المعنى؛ الأمر الذي حيّر معه دور الكلمة، وركنها إلى كل ما هو مبهر ومدهش، عالم فيه ضلّ الشاعر مع حروفه، وظلّ هائما حين صار كل حرف يحمل شحنة من الدلالة، هي في علاقة اضطراب مع واقع الشاعر الناتج من انفصام معناه عن مبناه، وبعد أن توارى بالقناع في اغترابه: وهو ما تعكسه قصيدة "**ما اسمك أيها الحرف؟**"[1]:

ما اسمك؟
قلتُ للحرفِ في مساءٍ شديد الظلام.
قالَ: بعد هذي السنينَ الطوال
والانتقال العجيب
من منفى إلى آخر
ومن شظيّةٍ إلى أخرى
بل من زلزلةٍ إلى أخرى،
وأنتَ لا تعرفني؟
قلتُ، كَمَن يتصنّعُ الهدوء،
لا.

---

(1) ديوان: أقول الحرف وأعني أصابعي، الدار العربية للعلوم ناشرون- بيروت، لبنان، 2011، ص 111 وما بعدها.

قال: كيف؟
ألم تكتب المئات من القصائد
لتصف الحرفَ وعرشه
وأساطيره وشموسه وفراته؟
ألستَ الذي يُدعى بالحُروفيّ
أو ملك الحُروف
أو النُقطويّ أو الطلسميّ؟
قلتُ: لا أدري.
قال: إذنْ خذْها منّي،
يا شبيهي المُعذّب بالموتِ والارتباك،
أنا الحاء
حلمكَ الباذخ بالحُبّ
أيّها المحروم حدّ اللعنة،
حلمكَ المُتشظّي بالحرّيّة
أيّها المنفيّ إلى الأبد،
...
قلتُ: وماذا بعد؟
قال: أنا الألِف:
جرحكَ الممهور بالدمِ والندم
وأنا النقطة:
نبضُكَ الذي يولدُ كلّ يوم
في ثوبٍ جديد
ورقصٍ جديد

وعُري جديد

وموتٍ جديد

حيّرَ الأوّلين والآخِرين!

وبذلك يصبح الحرف هنا غير منفصل عن ذات الشاعر، بل هو مفوض عنه بالكفالة، وليكون بديلا للكلمة، وشبيهه (**المُعذّب بالموتِ والارتباك**)، إنه بمثابة الصورة الدالـــة في مضـــامينها بحمولـــة مـــن الفضاءات الواعدة بالانكسارات من قراصنة الضمائر الحية.

عندما تقرأ للحروفي تجد نفسك في فضاء افتراضي، وفي متاهات "**النرد الشعري**"، متماهيا مع "**طاولة الزهر**"؛ بعد أن حُمِّلَ الحرف على التغريب في اتجاه مجهول المراد. ومن ثم يعد تكوين صورة الحال بالحرف، انفلاتا من التنميط المحكوم بالمعلوم، أو المذعن لطاعة النسق المعلوم. ولعل وجود الحرف بهذه الصورة المنفلتة هـــو تعـــبير عـــن احتجاج تحول الزمان على هذا التنميط الموجود في تراتبه وانسيابه في وعينا، والبحث عن إرادة جديدة داخل ساحة الأفكـــار الجديـــدة، بغض النظر عن مستوى قيمها.

يحاول الحروفي أن يجعل من حروفه نصّا مواربا باحتمال معانيه، وفق ما يسوغه الاختلاف المطلق، بحجة مسايرة الواقـــع المطلـــق في دلالاته الظنية التي شاعت فيها الاختلافات، والخلافات، ســـواء مـــا كان منها من وقع تضليلي، أو تحريفي، ولعلّ تفشي هذه المتناقضات ما يعكس استحضار التماهي مع شقاء الشاعر المؤدي إلى الاغتـــراب والتيه:

عجبَ الحُروفيّ من هذه الحاء

فلقد رآها مرّةً راقصةً أسطوريّة

ومرّةً رآها توابيت عارية
ومرّةً رآها ذهباً، وجمراً، ودموعاً، وسكاكين.
فاحتار.

المبحث الثاني

الهوية وسؤال المعنى

1 - مرايا الهوية

أ - الهوية المتأرجحة

إذا كانت ثقافة أيّ عصر تميل باستمرار إلى خلق نمط حياة جديدة، وتنتج معارف وسلوكيات مخالفة لما كان سائدا عبر توالي العصور، فلأن مرد ذلك اهتمام الفرد بما يخدم مصلحته الذاتية، وإذا كان الأمر كذلك مع راهن الثقافة الجديدة، أو ما أصبح يطلق عليه بالباراديغم Paradigm، فإن مصطلح الهوية "التقليدية" كانت دوما متماسكة في اختياراتها، داخل النسق المتعارف عليه، حيث يصاغ كل شيء داخل المجتمع، أو شريحة اجتماعية ما، في تبنيها المعاني والقيم المشتركة المتعارف عليها، وبالنظر إلى هذه الحدود الفاصلة، فإن نسق البراديغمParadigm متغير باستمرار، في حين تبدو الهوية محافظة على سرِّ الاستمرارية - مع التحفظ وبشدة على نسبة التحولات وإمكانية التغييرات - في توجيهها لمعاني القيم المشتركة بين الناس؛ الأمر الذي تبدو معه العلاقات المترابطة منفلتة في المدة الأخيرة، ومنزاحة عن الثوابت ذات المضامين المتفق عليها، وخالية من أيِّ فائدة منوطة بالمعايير والتصورات التي ينبغي لهيئة الوضع أن يكون عليه.

وفي أدبيات الهوية "التقليدية" كانت يقينيات القيم تعد شرطا مسبقا للخوض في أيِّ تجربة؛ والسبيل الوحيد لضمان التقدير

والالتزام - غالبا ما - يصدر من قيم المجتمع في إيديولوجياته بجميع مكوناتها، وبالنظر إلى ذلك تكون النتيجة احترام السائد شرطا مقدسا، حين يعم الالتزام بضوابطه، وبوساطة هذا السائد ترسم الأسس لأنماط الحياة، وفاعلية الوصول إلى السبيل، وليس من الغريب أن يكون من خرج عن هذا النظام هو كمن خرج عن القاعدة، ومن ثم فإن الهوية "التقليدية" هي ما يملي على الناس القيم والمعايير الضابطة للمجتمع، وتمارس تأثيرها عليه. أما نسق البراديغم فهو - في نظر ذويه - صانع الذوق الجديد، وهو دائما في مسعى إلى البحث عن أنماط متميزة؛ لإنعاش أسلوب الحياة الجديدة، لذلك أصبح الاهتمام المتزايد بالثقافات الجديدة المنضوية تحت البراديغم - الذي علا شأنه مع جيل الألفية الثالثة - مقابل الانكفاء تدريجيا عن الالتزام بأيقونة الهوية التي بدأت تخسر رصيدها من وظيفتها المتوارثة، بعد أن أخْلت معايير ثوابتها السبيل إلى معايير استقلالية الإنتاج الذاتي، من خلال سند نسق التكوين الذاتي Autopoiesisالذي أشار إليه نيكولاس لمان Niklas Luhmann حيث تشكل مبررات الذهول والاضطراب قلب **ثقافة الحيرة** "ما يعني أن سؤال الهوية لنسق ما، يجب طرحه والإجابة عنه من داخل النسق نفسه، وليس عبر مراقب خارجي. يجب أن يَستخلص النسق قراره بذاته، فيما إذا كان قد تغيّر أثناء المسار التاريخي من خلال تغيّر البنى إلى درجة أنه لم يعد هو نفسه".[1]

إن الإفاضة في الحديث عن الهوية قد يميلنا عن جادة الصواب الذي رسمناه لبحثنا، وقد لا يجدى الإسهاب فيه نفعا، والبحث عن

(1) نيكولاس لمان: مدخل إلى نظرية الأنساق، ترجمة، يوسف فهمي حجازي، منشورات الجمل، ط1، 2010، ص 24.

الإجابة الشافية لما يتضمنه سؤال المعنى المرتهن بنسق الثقافة الجديدة "البارادیغم" والمتخفي بتلاوين وصراعات جمّة، لا يعني بالضرورة العودة إلى استكشاف معنى الهوية وطلب توضيح مقاصدها، اعتقادًا منا أن الهوية لم تعد مقيدة بالثوابت المنطقية المتعارف عليها، بعد انهيار المعنى، وتنامي إنتاج السطح، وتعاظم الزيف، نتيجة تفشي الثقافة الاتباعية في مقابل الثقافة الإبداعية.

أضف إلى ذلك أن حديثنا عن الهوية في الإبداع لا يعني بالضرورة العودة إلى الهيكل الموروث في مصادراته الممكنات من الأشكال والرؤى، أو حاجتنا بالعودة إلى الانتماء، أو الاستناد إلى النماذج الأولية بوصفها مسلمات لمبادئ واقع الحال، أو بالطريقة التي فرضها التفكير التقليدي؛ كي نعي بها مرجعية هويتنا. إن الحالة الراهنة تستوجب من الأجيال على توالي العصور التأمل في الهوية بوصفها مفصلَ تحول، ومقامَ انفتاح على ممارسات مستجدات العصر التي من شأنها أن تخلق بدائل مناسبة من دون إفراغ ثوابت مرجعية الهوية من محتواها التليد.

والمبدع في تمثل هذا التصور، واقتفائه هذا المسعى، معنيٌّ – حتما – بالإسهام في تمكين وعي الوجود الذاتي من مَنَاعَةٍ تجعل المرء غير قابل للانجراف مع التيار الذي تختلط فيه الاتجاهات، والميول، والأهواء، كما أنه مقصود به تنوير المجتمع بتعزيز التواصل الإنساني الذي ينتصر للقيم الكونية النبيلة، وبوصفه أيضا حريصا – أكثر من غيره – على ربط العلاقات المحترمة، وتطلع الذات إلى تجسيد ما هو كامن في الذات الإنسانية من فعل تواصلي يقوم بالأساس على قيم التداولية في كل شيء، سعيا إلى تحقيق شروط الإنجاز، وبناء الفعل الحضاري.

ولا أحد، في اعتقادنا، ينكر بوادر تمثل الهوية في شكل منفصل عن الجماعات، نتيجة تفاقم معايير نسق البراديغم للحياة اليومية الجديدة، على نحو ينتج فيه نسقه بتصورات يعمل على أساسها الواقع، وهذا يعني أن هناك عشوائية في الخلق والإنتاج. كما أنه لا أحد ينفي أن الهوية - مع بداية الألفية الثالثة تحديدا - لم تعد سوية في المؤتلف، بقدر ما أصبحت تميل إلى الانزياح نحو الإمكان الذي يشكله النسق اليومي، والدخول في سديم وهْم السهو إلى وجود بديل عن الوجود الأصلي؛ الأمر الذي خلق معه استبدال الهوية المضادة المنفلتة (البراديغم) بالهوية المعيارية اليقينية، أو تحول "**الهوية المركبة والمتحولة** في وجه **الهوية المغلقة والنهائية**" حسب تعبير أمين معلوف الذي بيَّن وَهَنَ هوية الجذور مقابل "**الهوية المتأرجحة**"، أو هوية الجذمور rhizoma المنتشرة عشوائيا من دون هدف.

لقد أدت مستلزمات تعقيد الحياة الاجتماعية، من قبيل الفوضى المنظمة، إلى خلق نمط حياة يتطابق خاصة مع مستجدات التجربة الذاتية بخلق ميثولوجية جديدة، تعنى بإبراز المظاهر المتعالية التي شملت كل مجالات الحياة، بتغذيةٍ من وسائل تكنولوجية المعلومات المعقدة - على وجه التحديد - وهو ما تدرسه الدراسات الابستيمولوجية، والدراسات الأنثروبولوجية الثقافية في البحث عن المقاصد الغائية اللانهائية للمبادرات الفردية التي أصبحت تتعارض مع البنية الذهنية التقليدية الداعية - دوما - إلى البحث عن الحقيقة وفق أنساق متعارف عليها، وبقيم أحادية التصور في مقابل المنْفلتٍ لذاته، الذي قد لا يعنيه غيره.

والحال هذه، كيف يمكن وقاية الهوية بالعملية الإبداعية، والشعر على وجه التحديد، وفق نسق البراديغم؟ وهل يمكن شعريا حفظ ما تبقى من الهوية؟ وهل باستطاعة الشاعر رسم حدود الــذات الــتي يُستدل بها على كَبِد الحقيقة؟ وما الذي يمكن أن يضيفه المبــدع في ظل متغيرات الحياة؟ وكيف يكون الإبداع حول مسألة الهويــة - في منظورها الجديد/ البراديغم متجاوبا مع أزمات واقع الحال؟ وبصورة أدق، كيف يمكن للشاعر تحديد رؤية الوجود أمام تنــامي صــدمة المستقبل؟ وكيف يتأطر المعنى المنفلت في الإبداع مع غياب اليقين؟

هذه الأسئلة وغيرها - كثير- ستأخذ موضوع "**الهوية وسؤال المعنى في شعر أديب كمال الدين**" بالدراسة والتحليل والخــوض في استيفاء صورة الهوية في شعره.

إن مجمل ما عَمِيَ من صور الشعر الحديث، وخفي، نابع مــن مركبات نمط حياة "**فوق واقعي**" مبطن بالعجائبــي والغرائبــي في تجريده الصور، بعد أن تذرذر الــدائم/الثابــت قســريا، وتنــاثرت مفاهيمُه، سواء في سلوكيات الحياة اليومية أو من خلال إيقاع الصور الشعرية، وانسياب الكلمات، ومرونة الأسلوب، وهو علامة دالــة على السطحية المصطنعة، والانسيابية المعتمدة الموازية لفقدان العمــق في حياتنا اليومية. وإذا كان الأمر على هذا النحو فإن أديب كمــال الدين يحاول إعادة تشكيل الصورة في منظوره الخاص؛ ليضع القارئ أمام تحديد موقفه لمقاومة ما اعترى مسالك هويتنا مــن شــوائب، وجعْلِه يختار ما يربط سؤاله بالبحث عن حقيقة وجوده، ويفكر فيما ينبغي التفكير فيه؛ لأن الحياة التي لا تدعو المرء للتأمل في نظره ليست قابلة للعيش بأي حال.

ب – ما تبقى من أرومة المنبع

يتسع مجال الارتبط بالأصالة في شعر أديب كمال الدين، وتتنوع مستويات الهوية في دلالاتها، بعد أن أدرك أن الحياة لم تعد قابلة للعيش كما كانت، و لم يعد ثمة مجال للتأقلم معها؛ الأمر الذي أفقده سيادته على نفسه قبل فهمه حقيقة ما يجري في هذه الحياة التي أصبحت مترعة باليأس، والضيم، والإذلال.

وتتنوع أعمال أديب كمال الدين – بخاصة مع "**الحرف**" – بين ما هو موضوعي وما هو ذاتي، أو بين الواقع المعمول، والواقع المأمول، وبين الذات والآخر، وبين التعبير عن تفكيك القيم وما يعتري الإنسان من تجاذب في مساعيه، اليائسة، إلى سبل للخلاص يرى فيها آفاقه، وتعيد فيه "**أناه**" المتعالية بعد أن أصابها الوهن، واحتواها الحضور المغيّب، أو المهمّش، وامتصاص مرارة الألم التي باتت تلازمه لزوم من يمشي مع ظله، مسلوب الإرادة، هائما بين سؤال الهوية واستجداء الطريق الذلول كابن السبيل الذي تقطعت به السبل، وضاقت به الحال والمآل، فلم يجد ما يتبلّغ به، حتى أنه لم يعد يعرف هويته إلا وهي متناثرة في هباء الزوبعة، أو كمن يحاول القبض على السمك الأزرق، حين يجيب عن أسئلة عائقة، وكأنه يستحضر مقولة هيدغر" **الوجود سؤال، ولكنه ليس من الوجود في شيء**":

.....

*** ما اسمكَ أيّها الشاعر؟**

– اسمي الطائر.

*** وبعد؟**

– السمكة.

* **السمكة؟**

– **نعم.**

* **ذلك ممتع!**

....

* **والنقطة، كيفَ تصفُ النقطة؟**

– **النقطة أمّي وأبــــي.**

* **وإذنْ، قضّيتَ طفولتكَ معها؟**

– **وقضّيتُ صباي وشبابـــي ودهري الأعمى.**

* **هل كنتَ سعيداً؟**

– **نعم،**

إذ عشتُ وسطَ النقطةِ كالسمكة.

وكانت النقطةُ بحراً يمتدُّ ويمتدّ

إلى ما شاءَ الله. (1)

ولعل الجمع بين "**الطائر**" و"**السمكة**" و"**النقطة**" يضع القـــارئ في متاهة؛ لصعوبة الربط بين المعاني، حيث تبدو العلاقة متنافرة، غير أن تشخيصها في استعارتها المكنية يعطي مفاتيح تخفـــف مـــن آليـــة التحقق الدلالي لكُنْهِ عالم الشاعر، وغايته، في الرسالة التي أراد مـــن خلالها إنتاج معنى آخر يستجيب للرغبة في خلق واقع آخر، حتى لو كان خياليًا يجعل الذات الشاعرة تحمل في داخلها روح الطائر، وتبني وجودها في مقام فضائه الذي يرمز إلى اللامتناهي، المقترن بالحلم في تحقيق الحرية المنشودة، غير أن زئبقية الوصول إلى ذلـــك الحلـــم في

(1) أديب كمال الدين: ديوان، شجرة الحروف، دار أزمنة للنشر والتوزيع – عمّان، الأردن 2007، ص 69 – 72.

صورة السمكة جعل الشاعر يتجرّع حلمه، ويكظمه، وكأن تشخيص صورة السمكة في فضاء حركيتها هي في حد ذاتها حالة منفلتة، ومحاولة القبض عليها يصبح ضربا من الجَهد المضني، والتيه في عمق لا متنفس فيه؛ الأمر الذي يبعده عن الوصول إلى الحقيقة التي تمثل النقطة غايتها "**نقطة الوحدة**". ونقطة الشاعر في مركزية هويته هي أصل دائرة وجود الحضاري، وإنزال السكينة في قلبه، ومرآة لثقافته، حيث كل شيء في وجوده يربطه بمحور هذه الهوية التي تدور حولها ثقافته، وكل شيء منجذب إليها.

وفي مثل هذه الحال، تكمن روحية التصوير الكشفي في طبيعة ما يحاول الشاعر معالجته بخصوصية تجربته المريرة، المرتبطة بمرجعية الانتماء والتأمل الحدسي، اعتقادا منه أن تصوره القائم على الحدس لا يمكن أن يتجرد من إدراك معرفة ما يصدُق عليه، ومن صورة الواقع الذي يستمد منه حُلمه؛ لأن تصور الواقع المفترض "لا يمكن أن يقوم إلا على أساس مكين من مفهوم متماسك للخيال... فالصورة هي أداة الخيال، ووسيلته، ومادته الهامة التي يمارس بها، ومن خلالها فاعليته ونشاطه".[1]

أما إذا حاولنا ربط النقطة بنزعة الشاعر الصوفية، فإنها من الاصطلاحات التي استقر عليها معظم المتصوفة الذين نظروا إلى الوجود بوصفه متَأَملاً في نقطة البداية، كما هو الشأن عند الحلاّج الذي أعطى للحروف رمزا، و"**طاسين النقطة**" مكانة تشير إلى أصل كل خط يربط الإنسان بتجلي الحق، كونها محور "وصل العاشق

---

(1) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، 1995، ص 14.

بمعشوقه" وغير قابلة للتجزئة؛ لذلك أصبحت النقطة في نظر المتصوفة مركز الوجود وأصل دائرته، والتي تعكس صورة الاتحـــاد والتمـــام والكمال، وبيان ذلك أن الوجود بعينه نابع من جوهر نقطة التوحـــد في ذاته جلّ شأنه.

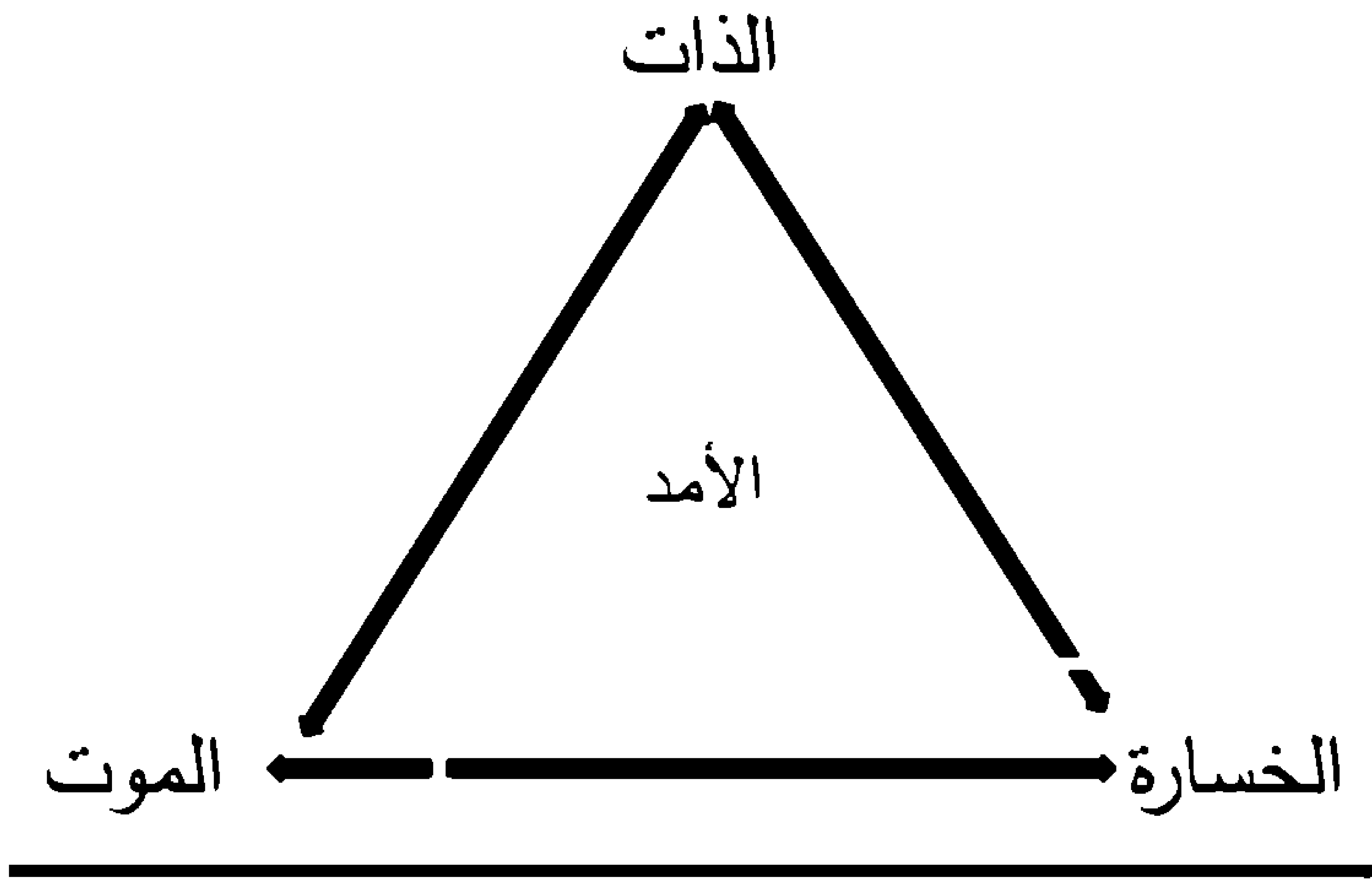
ويجعلنا الشاعر مدركين أن هويتنا مرهونة بإيجاد ما يضمن لهـــا الاستمرار، بتماثلها في حياتنا، اعتقادا منه أن الهوية في تشكّل دائم، وخسارتها يعني خسارة مكونات استمرارها، وعندئذ يتم التماهي مع قابلية الخسارة التي تفضي بنا إلى فقد الكينونة الفعّالـــة، و"في هـــذا المستوى لا يعود للماثلة والتطابق أيّ دور معرفي أو جمالي، بـــل إن المماثلة تصبح مستحيلة، وتصبح الهوية قائمة لا في التطابق والتماهي، بل في التباين والاختلاف. لا في المكوّن، بل في ما لم يتكون بعد. لا في المنتهى، بل في ما لم ينته بعد"[1]، على ألا يكون ذلـــك ســـببا في تضييع الرؤيا بـــ "**كَرَّة خَاسِرَة**"[2]

خساراتي لم تعدْ تُحْتَمل
فأنا أخرجُ من خسارةٍ لأقع في أخرى.
فأنا – على سبيلِ المثالِ – متّ،
متُّ منذ زمن طويل
وشبعتُ موتاً.

...

(1) أدونيس: موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف)، دار الآداب ط1 2002، ص 25، 26.

(2) سورة النازعات، من الآية 12.



ولعل عزاء الشاعر - المحترق بكلِّ المآسي، وخساراته المتوالية - في شفاعته بالموت في معناه الدال على نومه المستثقل، وسكون توهجه، وهموده، وهي صورة تراجيدية معبرة عن ضَلاله، وتشرّده من منفى الوطن، والانتماء، ومن الشأو، والهوية، ومن كل ما هو مكين، وحميم، و لم يعد يصابر على فعل شيء أمام مثبطات عزيمته، كما أنه لم يعد يواجه غير الموت، حيث احتضاره ﴿ يَتَجَرَّعُهُ وَلاَ يَكَادُ يُسِيغُهُ وَيَأْتِيهِ الْمَوْتُ مِن كُلِّ مَكَانٍ وَمَا هُوَ بِمَيِّتٍ ﴾(1)، تتقاذفه الأمواج بالتتابع على شواطئ بلا بَرٍّ، وتذروه الأقدار هباء منثورا، على حد قول البياتي:

قبرك في المنفى

وفي الوطن

قبرك في كل مكان

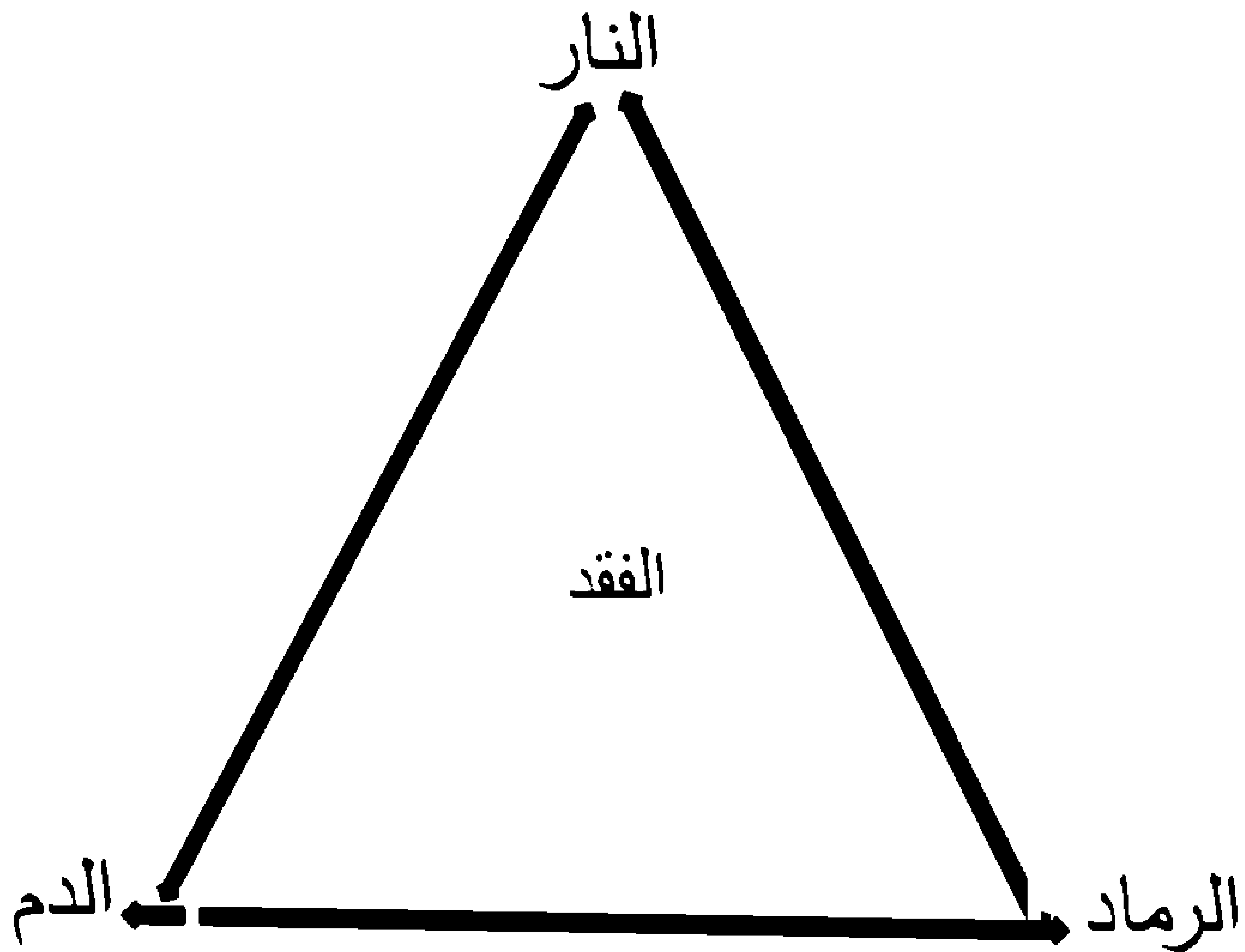
شيع فيه الضوء والكفن

وتكمن روحية التصوير الدرامي في طبيعة ما يحاول الشاعر معالجته، وفي خصوصية التجربة المريرة، المرتبطة بمرجعية الانتماء

(1) سورة إبراهيم، من الآية 17.

والتأمل الحدسي، اعتقادا منه أن كل تأمل لا يمكن أن يتجـــرد مـــن صورة واقعه الذي يستمد منه حلمه.

خساراتي لم تعدْ تُحْتَمل.
دخلتُ في النارِ واحترقتُ كما ينبغي
وحين قمتُ من رمادي
وجمعتُ رمادي
وذَرّيتُه في دمي كي لا أموت من جديد،
صُدِمتُ حين عرفت
أنّ مَنْ ألقاني في النار:
أصدقائي الذين أعطيتُهم نورَ الأخضر
وأحبّتي الذين منحتُهم شمسَ الغيمة.
فارتبكتُ لأنني لم أهيّئ نفْسي لدورِ الفادي
ولم أكنْ أتصوّر أنّ دور يهوذا
سَيُعادُ عرضه في كلِّ مكانٍ بنجاحٍ ساحق.



تواصل الذات الشعرية - الراوية - سرد مآسيها، وتحاول تفعيل إمكاناتها لتحقيق مساعيها، ولكن من دون جدوى، فلم يكن له مناص من استدعاء أشق ما يمكن الاحتماء به" **لهب النار وسعيرها**"، يستعين بها عنوة وقهرًا من شر الواقع وإكراهاته، على النحو الذي عبرت عنه صيغ الأفعال؛ لتدل على الحال في سياقها من وجهة الظرف الذي يفرض نفسه على الشاعر، ومن خلال القرائن السياقية التي وحّدت من دلالة أزمنة هذه الأفعال.

الزمن النحوي الماضي	**الزمن النحوي للمضارع**	**الدلالة الزمنية للمصدر**
دخلتُ	تعدْ	خساراتي (لم تعد)
احترقتُ	تُحْتَمَل	
قمتُ	ينبغي	
جمعتُ	أموت	
ذرّيته	أهيّئ	
صُدِمتُ	أكنْ	
عرفتُ	أتصوّر	
ألقى	سَيُعادُ	
أعطيتُ		
منحتُ		
ارتبكتُ		

والمتأمل في الزمن النحوي في توزيع هذه الأفعال، بما في ذلك إلحاق مصدر (خسارتي) بالفعل (لم تعد)، يستنتج أن وظيفتها تتعدى صفتها التي تفيد الموصوف بالحدث، كما تتعدى وظيفتها المجردة من السياق إلى "مطلق الزمن" الدال على الخوف والقلق في صيغة الماضي،

ودوام الحال من هذا الخوف في صيغة النفي في المضارع (لم تعد تحتمل) و(لا أموت) و(لم أهيّئ) و(لم أكن أتصور)، بالنظر إلى القرينة الجامعة بينها التي أعطت صفة وقوع الفعل في "مطلق الزمن"؛ ما يعني أن الذات الشاعرة تعيش واقعًا منهارًا، ونبوءةً قاتمةً بعد أن سُدّت في وجهه الآفاق، وعمّ المجتمعَ العتمةُ، وانتشر الفساد؛ الأمر الذي لم يعد قابلا للاحتمال، سواء كان محترَقًا أو خامدًا، أو معاقًى، وكأن الشاعر يصوّر الهم الإنساني الذي بدا ينكأ قَرحة ضمير الأمة المتورّم منذ الأمد، بكل ما فيه من تناقضات وتشيّؤ، فلم يجد بدّا من رسم هذا الوجود المغلق، وهو في حالة من الذهول والدهشة.

وأمام مظاهر الدهشة - هذه - المشحونة بالحيرة وجد الشاعر نفسه - بوصفه معادلا موضوعيا للمعايير التي تعمل على أساسها هويته - مغيّبا ذاتيا، مرهَنا في كرامته وحريته، منزويا، كما تنزوي الجلدة في النار:" **دخلت في النار**" فاتخذ مذرورها ترياقا": **ذررته في دمي**"، وكأنه بذلك يشير إلى انصهار ذات الشاعر في لهيب الجذوة، نظير الطبيعة الوحشية للمعاملة الإنسانية المزدرية بـ "**ما تبقى من أرومة المنبع**". وإساءة تقدير لما تعنيه القيمة الإنسانية، نظرا إلى تفشي ظواهر الاستلاب التي اكتسحت الذات الإنسانية، وجعلت هويتها مغنما لتدميرها، أو تحييدها عن مسارها الطبيعي، وبددت الوعي، وكل ما في إمكانية الإنسان من مشيئة، وقوّضت كل ما يحيط به من صحو، وتشتيت الطوية، وهدر الشعور بالوعي الأخلاقي، وكأن الإنسان في مثل هذه الحال أصبح مشطور الحضور، مستهجنا في دوره المنوط به، نظير تشويه وجه الحقيقة،

وتعريض القيم للامتهان، على النحـــو الـــذي عـــبر عنـــه نيتشـــه Friedrich Nietzsche في كتابه "**إرادة القوة**" بالعدمية، حيث أرفع القيم تقوم بتدمير ذاهّا[1]

ج – ما يسلب من رغبة الإمكان

عندما يتأنّى المتلقي، بحصافة التدبّر، في قراءة شعر أديب كمـــال الدين، ويتمعّن في فحواه، يجده نابضا بالحركية، مألوف التوظيـــف في مبناه، لكنه مستغرب الاستعارات بمجازاها، على الرغم من اقتباســـها، من الواقع، أو مما لا يدركه عامة الناس على النحو الذي وصفه أمبرتو إيكو بـــ "**المحسوس الغفل**"[2] من صور دالة، تمر علـــيهم مـــن دون التفطن لها؛ "لأن الشعر يفعل بالوعي ما يفعله الفكر البـــدائي بـــدون وعي، وهذه إشارة واضحة إلى الاستخدام ما قبل العقلاني للغة؛ لربط الأشياء لتكون بمثابة "أفكار موحدة"... ومـــن مســـئولية الشـــعراء والمفكرين اكتشاف الاستعارات الخفية التي تربط الكلمات بالطبيعـــة، والإبقاء عليها حية في اللغة التي استخدموها".[3] وهو ما أطلق عليـــه الجرجاني بـــ "**الاستعارة التخييليّة**" بوصفها تستند إلى عنصر الخيـــال. "ولعل أهم ما في دراسة عبد القاهر الجمالية للصورة الاستعارية بيانـــه الدور الذي يقوم به الخيال في عملية خلقها، والخيال عنده أداة ضرورية

---

(1) ينظر، ديفيد هارفي: حالة ما بعد الحداثة– بحث في أصول التغيير الثقافي – ترجمة محمد شيا، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2005، ص 318.

(2) ينظر، أمبرتو إيكو: سيميائيات الأنساق البصرية، ترجمة محمد التـــهامي العماري، وآخر، دار الحوار، ط1، 2008، ص 76.

(3) ينظر، جاكوب كورك: اللغة في الأدب الحديث، ترجمة ليون يوســـف (وآخر)، دار المأمون، بغداد، 1989، ص 241.

لإيضاح **ما لم يستطع التعبير العادي أن يؤديه أو يوضحه**"[1].

وإذا كانت نصوص الشاعر تبدو غريبة، نسبيا في نظر الكثير من القراء، فإنها بالمقابل تبرز بصور محكمة، سواء من حيث دوالها في تنظيم مفرداتها، أو من حيث المدلول الإيحائي؛ لما فيها من مفارقة الجمع بين التجاذب والانشطار، تجاذب الأفكار السوداوية، وانشطار الصور بين ما هو سردي، يبدو واقعيا في ظاهره، مصاحبا للتعبير المعياري، وما هو إشاري في سننه الأيقونية، وقوانينها، "وإذا كان الإنسان العادي يستبطن قواعد السنن وقوانينها بالحدس والمشاركة الاجتماعية العفوية، فإن مهمة السيميائيات هي نقل هذه المعرفة اللاشعورية من الخفاء إلى التجلي، والكشف عن (الثقافة) حيث لا تبدو سوى (الطبيعة) "[2] التي تجمع بين هاتين الصورتين ضمن السياق المقامي لرسالة النصّ المنثنية في تضاعيف ما لا يدرك من هذه الرسالة، سواء أكان ذلك عن قصد من الشاعر أم عن غير قصد، بدافع المسوِّغ الإبداعي المرتهن باللاشعور، وفي كلتا الحالين تبدو ذائقة الصورة الشعرية جالبة معها ذائقة المتلقي على حد تعبير بورخيس Jorge Luis Borges:" إن طعم التفاحة ليس في التفاحة نفسها، ولا في فم من يأكلها، وإنما هي في التواصل"[3]؛ لأن في كل صورة، أو عبارة، شعرية وشْمًا يميزها في وعي المتلقي، بالنظر إلى ما تتركه من أثر متنوع الدلالات، ومتسع

---

(1) أحمد الصاوي: مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1988م ص 93.

(2) سعيد بنكراد، تقديم كتاب، أمبرتو إيكو: سيميائيات الأنساق البصرية، ترجمة محمد التهامي العماري، وآخر، دار الحوار، ط 1، 2008، ص 17.

(3) ينظر، محمد صابر عبيد، الفضاء الشعري الأدونيسي، دار الزمان، ط1، 2012، (وردت العبارة في تصدير الكتاب)، ص 7.

الفضاءات، من دون أن يحُول ذلك بين المتلقي والقبض على جوهر الصورة الشعرية التي تحمل في مضامينها احتواء الواقع، وشمولية القيم الإنسانية، بخاصة ما يتعلق بالمبدأ الفاعل لهويتنا العربية الإسلامية، أو ما يمكن تسميته بـ "**هوية المصير**" في اتساع مداها الحضاري، وتفاعل الإنسان معها، بوصفه جزءا من كينونتها.

وإذا كان الشاعر قد توصل إلى هذا التصور، أو إلى قليل منه، فكيف شكل هويته شعريا؛ لكي يحقق كينونته في ظل هذا الوجود الموبوء؟ وما الذي وجده في هذه الهوية؟ وكيف استطاع أن ينظر إلى مرجعيتها في ظل مجريات ما يحاك حولها من انعكاسات؟ وكيف له أن يحمي بالشعر قيم، ومثل، وغايات هذه الهوية؟ قد تلتبس علينا الإجابة عن هذه الأسئلة - في ظل ما يجري من حولنا - متى ما أدركنا أن الشاعر نفسه في حيرة من أمره، بخاصة إذا تبين لنا أنه لم يعد يعرف ماذا يريد من هذه الهوية، بعدما بدأت تنقطع بها السبل، حتى يمكن له أن يحتمي بثوابتها، ويتلحَّف بلحافها؛ لذلك تساءل بما يدعو إلى الارتياب والحيرة بإلقاء نظرة تبعث على الالتباس والدهشة:

حينَ نظرتُ إلى ساعتي
لم أجدْ فيها أيّاماً ولا سنوات
بل وجدتُ فيها أنهاراً من الحلمِ والموسيقى والكلمات.
فحلمتُ ولعبتُ وكتبت
حتّى كدتُ أموت من الحلمِ والموسيقى والكلمات،
حتّى كدتُ أموت من الغرق.[1]

(1) أديب كمال الدين: مجموعة حاء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2002، ص 129 - 132.

يمثل الفعل "نظرت" محورا بارزا في عملية حركة الكشف عن تحول الزمن من الحاضر إلى الماضي، عبر تيار من الذكريات يعيدنا إلى الوراء بتوظيف "**الساعة**" التي تجاوزت صورها البعد الكرونولوجي في تقسيم الزمن، وترتيب أحداثه، وفق القياس المرجعي لتدفق المعلومات والأحداث في وعي الذاكرة. وتشير الاستعارة المكنية في دلالة **الساعة** إلى الإسقاطات الاستبطانية للمتغيرات التي تحرك ضمير الشاعر، وتربطه بحياته الحميمية، وتستحضر فيه الذكريات داخل الذهن.

ولعل اقتران "الساعة" بـ "**أيّاما**" و"**سنوات**" في: (**لم أجدْ فيها أيّامًا ولا سنوات**) بوصفهما ظرفي زمان، وردا في مقدار غير محدود من الزمن، يسوغ وعاء مفتوحا لتاريخ هوية الشاعر القائمة على التفاعل الدلالي لما مرت به أحداث مشتركة بين جهتي الحاضر والماضي، وكأن الشاعر يريد أن يرهن الماضي بالحاضر في مأساتهما بزمن إشاري مطلق، فكان ما يسمى "بالتداخل الدلالي أو البنيوي بين الزمن والجهة، ذلك أن اشتقاق التفاعل القائم بينمهما يحتم علينا تناولهما بنفس الآليات النظرية تركيبا ودلالة؛ وهذا يمكّننا، من جانب آخر، من رسم نوع من التوازي الصارم بين دلالة الزمن والجهة، وبين تركيب كل منهما، كما يمكننا من رصد بعض أوجه الالتباس بين التأويل الجهي والتأويل الزمني".[1]

لقد عاد بنا الشاعر إلى حيز الماضي بنظرته إلى "**الساعة**"، ترافقه الغرابة عندما لم يجد ما يوحي بفعل الزمان ومسوغات وجوده،

---

(1) عبد المجيد جحفة: دلالة الزمن في العربية – دراسة النسق الزمني للأفعال – دار توبقال، ط1، 2006، ص 202.

وإنجازاته، ولم يجد غير فيوض من الأحلام في صورة حالكة خارج الصيرورة الزمنية. وعدم وجود الأيام والسنوات في (**لم أجدْ فيها أيّامًا ولا سنوات**) يشير إلى عدم وجود ما يبرر الإسهام في المكون الحضاري، وكأن الشاعر يلقي باللائمة على الذات، في ضميرها الجمعي، التي تسببت في هتك هويتها وابتذالها؛ لتقاعسها عن القيام بالدور المسند إليها، والعهد الأخلاقي الموكلة به، وكأنها تجسد مقولة عائشة الحرة لابنها عبد الله حين قالت له: "**ابكِ مثل النساء ملكًا مضاعا لم تحافظ عليه مثل الرجال**"، فصورة عبد الله في اللامقول عند الشاعر تتكرر في كل آن، وفي كل مدة تكون سببا في ضياع فكرة الانتماء، وفي ضياع الهوية، وانحرافها عن مسار المكونات الحضارية، وانعزالها عن سياق البناء والتطوير على رأي قاسم حداد:

فعل ناقص
ونحاة الكوفة
يستبسلون

الشاعر يقصد من وراء (فعل ناقص) أن رسالة الحضارة العربية لا تخرج عن نطاق اللغة. ودلالة "**لغة**" تتوارى خلف ما اصطلح عليه أن العرب أمة لغوية، ينبني عليها فهم كل المتغيرات، عبر كل الأزمنة، وحتى في حال الإقدام على المبادرة فإنها تنطلق بالتفكير الاسترجاعي، أو تداعي الوعي، مادام الفعل لا يفضي إلى أي رؤيا، واللغة هنا كونها فعلا ناقصا - في نظر الشاعر - لا تحمل أيَّ رسالة إلا داخل اللغة، رسالة مغلقة على ما لم ينجز بعد، أو عليه أن ينجز بشكل مغاير، وببشريات ما يُنتظر من فضائها المفتوح على البياض، وإذا كانت "**لغة**" مغلقة بسياقها اللغوي في المكتوب، فلا انغلاق في

الفضاء الرديف لها، ما يعني أننا أمام نصين، نص مغلق في "**لغة**"، ونص مفتوح في "**البياض**" يجسد فعل **الهوية/ الاغتراب/ الهجاء/ التمرد**، بين المعمول والمأمول.[1]

إن صور (الحلم، والموسيقى، والكلمات) عند أديب كمال الدين في صورة (**بل وجدتُ فيها أنهاراً من الحلمِ والموسيقى والكلمات**) لا تختلف عن صورة (الفعل الناقص) التي يقصد بها أن ما قام به السابقون لا يخرج عن نطاق التفكير بالاسترجاع، أو تداعي الوعي المرجعي بالصَّبَابة، مما تبقى من القليل، مادام الفعل لا يفضي إلى أي رؤية، كونه يعيش خارج الزمن، على حد تعبير صلاح عبد الصبور:

هل تدري في أيّ الأيام نعيشْ؟
هذا اليوم الموبوء هو اليوم الثامنْ
من أيام الأسبوع الخامسْ
في الشهر الثالث عشرْ

ولعل مثل هذه الصور – وما أكثرها في الإبداع العربي – تنطلق من العتمة التي غشت فضاء الذات الشاعرة، المخولة بالإنابة عن الضمير الجمعي، وحجبت عنه نور اليقين؛ لذا كان على من له الحميَّة على هويته أن يدرك معنى التبصر، رغبة في تجاوز تمثل القنوط، والحياة المغرَّبة، والإحساس بالوجود المنحدر الذي أدخل الإنسان في دوامة التساؤل الملغز على النحو الذي راود فرانز فانون

---

(1) لمزيد من التفصيل، ينظر، عبد القادر فيدوح: معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، دار صفحات، دمشق، 2012، ص 26 وما بعدها.

Frantz Omar Fanon في كتابه (بشرة سوداء، أقنعة بيضاء)":
"ما الذي يريده إنسان ما؟"[(1)]

وإذا كانت كل رغبة تسعى إلى تحقيق عمل ما، فإنها بحاجة إلى قدر من الانعتاق؛ لجني مُتصَوَّر الخيال، غير أن الأمر يبدو على خلاف ذلك مع الشاعر أديب كمال الدين، حيث لا شيء غير الويل والهلاك، ولا شيء غير الدمار:

حينَ نظرتُ إلى ساعتي
لم أجدْ فيها أيّاماً ولا سنوات
بل وجدتُ فيها أنهاراً من ميماتِ الموت
وواواتِ الموت
وتاءاتِ الموت.
فبكيتُ شبابي وشموخي وشروخي
وبكيتُ شكوكي.

إن الموت في هذه الصورة هو المكافئ النفسي لانهيار الهوية على نحو قسري، ولا سبيل إلى الخلاص إلا بالبكاء على ريعان مجدها، ونضارة شموخها، وأصالتها، في نسبة الضمير المتصل في (فبكيتُ شبابي وشموخي وشروخي) إلى مجد الهوية المتأصلة في عمق مشاعره، وهو ما أثار شكوكه فيما يجري لها، حيث الخوف عليها مصدر تلك الشكوك، حتى لم يعد للعقل مجال يمتلك من خلاله الحد الأدنى من التعقل الذي من شأنه رفع جوهر حقيقة الهوية، ورفع درجة الحضور العقلي لحماية نشاطها الإبداعي بدل نشاطها

---

(1) ينظر، هومي بابا، موقع الثقافة، المركز الثقافي العربي، ط1، 2005، ص 99.

الاتباعي، لذلك يقع الالتباس بين العقل الحامي/ الحافظ الأمين، المنفتح الإبداعي، والعقل الواهن، والمنغلق، والاتباعي، وكأن العقل بَراء مما يتبصّر، وملتبِس فيما ينظر، يتضح ذلك في قول المعري:

أُمورٌ يَلْتَبِسْنَ على البرايا

كأنَّ العَقْلَ منها في عِقَالِ

2 - الواقع المُبَايَنُ/ سؤال الهوية

أ - الواقع المتأبَّى

ما من شك في أن الواقع الماثل في العيان والذي نعيشه على أكمل وجه قابل للتغير والتحول من حال إلى أخرى، وفي تغير دائم، وإذا كانت الديمومة تكمن في التطور المستمر، فإن هناك عارضا قد يحول دون هذا التطور الذي يريده أن يظل على حاله، وهو ما لا يؤدي مطلقا إلى الاستمرارية الطبيعية. وفي هذا إجحاف في حق قوة الإرادة بفعل المناعة الموجِهة توجيها إيديولوجيا، وبالصورة التي تريدها المشيئة الفاعلة، والصلابة المرغِمة بقصد، والآمرة لرسم واقع واحد وحيد، وهو ما يتنافى مع سنن الخلق في وجوده، ومع وثبة الحياة في معناها المتجدد.

وأن تحاول خلق عالم آخر يعني أن تجرد من العالم المعمول خاصية رؤية العالم المأمول، يجد فيها المرء نفسه بما يعزز دوره، وقد يكون الفارق بين الواقعين قائما على اختلاف في المواقف التي تثير - في الغالب - الحيرة في هذا التحول، ولم يكن الأمر بهذه الصورة واردًا ما لم يكن توجيه مدار هذا الواقع إلى متاهِ اللاَّحد من المغالق

والغموضات التي موْضعت الإنسان في نسق مغلول، من جهة ضالعة، وبضوابط مقيِّدة.

في ظل هذا التصور كيف صاغ أديب كمال الـــدين خطابـــه الشعري المتعلق بالهوية الاجتماعية؟ وهل يوجد في شعره ما يـــربط الذات الواعدة بالواقع المأزوم، فاقد العزم والعزيمة؟ قبل ذلـــك هـــل باستطاعة الشعر إعادة تكوين الواقع؟

إن المتمعن في دواوين الشاعر يصاب بالإحساس الدرامي الذي يعتري مضامينه الشعرية المشحونة برسم صورة الهوية الملتبسة، كلما تعمق في الدلالات الضمنية، والمفضية إلى النفور من الواقـــع المتـــرع بالإخفاقات القسرية التي عمّت مشاعر الذات العربية المنخرطـــة في توظيف العقل الأداتي السلبـــي، والمتسم باللامبالاة؛ الأمـــر الـــذي أسهم في خلق حس تراجيدي في وعي كـــل إنســـان، وتقـــويض المطالب، وتشتيت المساعي، وتبديد الأحلام، وهو ما جعل الشـــاعر يُبعد عن مساره كل ما يحيط به، بعد أن استعصى عليه معرفة نفســـه قبل معرفته الآخر:

أزلتُ عن قصيدتي الهوامش
ثمَّ أزلتُ الفوارز وعلاماتِ الاستفهام
والتعجّب والارتباك.
ثمَّ صرتُ أكثر شجاعةً
فأزلتُ المعنى عن قصيدتي
بعدَ أن أزلتُ النقاطَ عن الحروف بالطبع.
حينها
بدأتْ حروفي تتماسك

لتشكّل دائرةً تحيطُ بي
وأنا في وسطها.
وبدأت الحروفُ عاريةً تماماً
ترقصُ وترقصُ وترقص
رقصةً وحشيّة
وأنا لا أعرف مَن أنا

ويظل الصراع بين المثال في صورة (قصيدتي) والواقع في صورة (الهامش) يلازم الشاعر، ويلاحقه، بعد أن أدرك أنه أصبح طريـــدة لمصائب الواقع المأزوم. وليس غريبا أن يشغل الشاعر نفسه بالحديث عن واقعه وهو من ابتلى بفقد كينونته، وهويته، ووطنـــه، ورفاقـــه، ومحيطه الذي تربى فيه؛ الأمر الذي أثر سلبا على حياته، وترك جرحا عميقا لا يندمل، واسودَّت الدنيا في عينيه، وتجلى له الردى، فلم يكن له بد - والحال هذه - من إزالة كل ما يفسد عليه مشاعر السعادة، ويغيب الذات، ويعمق فيه الإحباط.

ولعل سياق الفعل (أزلت) بقرائنه الدلالية، في جميع مواضـــعه، يحيل إلى تجاوز السياق الزمني بصيغته الصرفية الدالة علـــى الماضـــي المطلق إلى ما يسمى بالزمن السياقي التركيبـــي لدلالة الاســـتقبال؛ لأن القرينة الدالة السياقية في صورة (**حينها**) وربطها بما ورد بعـــدها من صور شعرية تشير إلى التحول الحاصل بين ما وقع للشاعر ومـــا يقع له في الحاضر، فالقرينة السياقية تؤكد ما ورد في (حينها)، وكأن المقصود أن يعيش الشاعر الحلم الوسِن، والإحساس بالفقد، والتضييع في المطابقة الزمنية بين الفعل الماضي في (أزلت) والفعل المضارع في: (تتماسك/ تشكّل/ تحيط/ ترقص). أضف إلى ذلك أن تكرار صـــيغة

الماضي في (أزلت) وربطها بصيغ المضارع المتتالية مؤشر على دلالة الحدث في الحال والاستقبال، بعد استحضار صورة الماضي المرتبط بالحاضر، على نحو ما عبر عن ابن الأثير في قوله "واعلم أن الفعل المستقبل إذا أتي به في حالة الإخبار عن وجود الفعل، كان ذلك أبلغ من الإخبار بالفعل الماضي، وذلك لأن الفعل المستقبل يوضح الحال التي يقع فيها، ويستحضر تلك الصورة حتى كأن السامع يشاهدها، وليس كذلك الفعل الماضي"(1)، والحال هذه أن الشاعر يربط بين الفعلين في آنٍ؛ ليعبر عن ضياعه في فضاء الحضور المؤسَّس من حالة الغيبة المسلطة عليه، والمتوارَى به عن إمكانية تأكيد الذات، أو إعمال النظر إلى ماهية الواقع الفارق في دهشة السؤال، بحثا عن هويته، خاصة بعد أن حاد هذا الواقع عن جادة الصواب حين ربط العلاقات المادية والمعنوية بالتشيؤ Chosification في مقابل علاقات التكافؤ في الاعتراف بحق الذات، كما في صورة:

وأنا لا أعرف من أنا.

إلاّ بوصفه موزّعا بين هويات مختلفة، بعد أن ارتمت به الأقدار، وطوّحت به الشطآن، وألقت به بعيدا في حضن هويات أخرى قسرًا:

أأنا المصلوب في أورشليم الذي وشى به يهوذا؟
أم أنا طوطمٌ أفريقي
أم أنا مجرّد حرف ضالّ
حرف خارج القطيع

---

(1) المثل السائر، 194/2.

يشعرنا الحروفي الكليم بالعدم كما يعيشه من خلال مداليل سايق الأفعال في مقاصدها للمعنى المسوق له، بحسب مقتضى تطابق الفعل المعبر عن الماضي لمقتضى الحال في الفعل المضارع، ومن أجل ذلك يدعوك الشاعر لمحاولة التعرف إلى الذات العربية الغائرة في التيه، والسابحة في الوهم، والتي أريد لها أن تطفو على سطح ضحالة التدبر، بعد أن تجردت هويتها من كل حضور، ورفع عنها الدِّثار في الأونة الأخيرة، في إشارة إلى تغييب الفعل الحضاري للهوية العربية الإسلامية التي كانت لها المقدرة على التوسع شرقا (الشمس بيمينه) وغربا (القمر بشماله) في صورة الحرف الممسوس:

حرف ممسوس
أمسكَ الشمسَ بيمينه
والقمرَ بشماله،
فكرهته الحروفُ جميعاً
وقرّرتْ أنْ تعاقبه بالسجنِ المؤبّد
عبر رقصها الوحشيّ المؤبّد
حول صليبه العجيب؟

ب - الغربة المستديمة

تُعد رؤية الشاعر التشاؤمية وليدة الإرث العربي في شقه المأزوم، المنفصل عن روابط التواصل الحضاري، والمكون الفكري، والمطوق بالعقل الأداتي، سواء بميله إلى منحى الثابت المشفوع بالنسيج الثقافي المكرور الذي كان يرزح تحت طائلة "عقل الفقه" في غياب "فقه العقل، أو بانحنائه إلى منحى التبعية التي دحضت ظاهرة

بناء المشترك الإنساني بوصفه أساس النمو الحضاري، في مقابل الوهن الحضاري الذي أذعنت له مجتمعاتنا، وتغييب النبع المولد، بعد أن "أخفى التقدم حقيقة الأصل، وظن أن الأصل لم يكن إلا تخلفا وبدائية، و لم ير الحقيقة البشربة إلا في حركة التاريخ التصاعدية... ونحن في زمن للعصر الكوني يتيح لنا الاهتداء إلى الأصل المشترك؛ ولتحقيق الإنسانية ينبغي لنا، الآن، أن ننهل من هذا الأصل المشترك".[1]

وبالنظر إلى ذلك يعد معيار الهوية متجسدا في العقل الأداتي في علاقته بالهيمنة المفرطة للقوة المستبدة التي تتحكم في ربقة الإرادة؛ الأمر الذي أرجع كل معلوم فينا إلى مجهول، وبعد أن أفقد فينا هوية وعي الضمير، وأدخلنا في حيز الاستسلام، والجري وراء السراب ﴿يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً﴾[2]، ومن ثم باعدت الهوية في نظر الشاعر مسار لملمة تصور الآفاق، مقابل الاهتمام بالشكل الذي من شأنه أن يؤدي إلى التشيؤ والاغتراب:

توقّفَ الغريبُ، عندَ النبع، وقت الغروب
توقّفَ ليشرب وحصانه الماء

...

تأمّلَ الغريبُ طويلاً في ماءِ النبع

..

(1) أدغار موران: النهج، إنسانية البشرية - الهوية البشرية، ترجمة، هناء صبحي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، كلمة، ط1، 2009، ص 343، 344.

(2) سورة النور، من الآية 39.

أنا الغريب،
لا أرض لي ولا هدف،
لا وجهة ولا رغبة ولا قرار.
جرّبتُ الحكمةَ والغيبَ والنساء
واللهو والغنى والحروب.
فلم أجدْ أيّ شيء يعينني
على عذابـــي المقيمِ وضياعي المكتوب.
ثمَّ صمتَ الغريبُ طويلاً وقال:
أيّها النبع،
هل عندكَ دواء للسأم؟
*** قالَ النبع: لا.**
وهل عندكَ دواء للغربة؟
*** قالَ النبع: لا.**
وهل عندكَ دواء للموت؟
*** قالَ النبع: لا.**
فضحكَ الغريبُ ثانيةً
حتّى اغرورقتْ عيناه بالدموع.[1]

إنه شاعر الغربة بشجن همومه الحضارية، بعد أن رماه الموج من كل أوْبٍ وصوبٍ، وبعد أن هيمن عليه جمع المتناقضات في جدليـــة مركبة قائمة على محنة الذات والكون معًا، وهذا التكـــوين يقتضـــي بدوره موقفا معرفيا... ومعرفة الذات والكون أمر أساسي، اعتقـــادا

(1) أديب كمال الـــدين، شـــجرة الحـــروف، دار أزمنـــة، ط1، 2007، ص 27، 29.

منا أن الذات التي ينبغي معرفتها إنما تمثّل العالم بأسره. فالذات هي "الكون الأصغر"microcosme الذي يعكس "الكون الأكبر" macrocosme وإدراك كُنْهِ الأول هو إدراكٌ لكُنْهِ الثاني أيضاً. ومهمة الشاعر أن يسبر غور هذين الكونين من خلال تأويلهما. فالشعر تأويل للذات وللموضوع، ولا وجود لأيٍّ منهما خارج هذا التأويل".[1]

تأخذنا صور الشاعر في قصيدة "الغريب" - وغيرها من القصائد - إلى تبديد الذات في تضاعيف الشجا الذي ألهب أحزانَه، وأثار حنيه إلى مجد نبعه الأصيل، وكأن تعيين الإنسان - في نظر الشاعر - على هذا النحو يعكس صورة الاغتراب الذي ينخر تخوم الأصول، ويُتلف مرام الهوية من سلطة حق الآخر على الذات، وفرض الواجب عليها، وتقويض صلاحيتها، وتجريدها من دورها؛ الأمر الذي أدخل الواقع في حالة ارتياب في الصلاحيات المشروعة بين الذات والآخر بفعل قوته العليا التي أسهمت في شرذمة تعيين الهوية وخلق مسافة بينية، مكونةً بذلك اضطرابا واختلالا في العلاقات، وتباينًا في المواقف.

يستخدم الشاعر في قصيدة "الغريب" العبارات الدالة على القهر من خلال توظيف اللامقول - غير المباشر- في الحوار الدائر بين "الغريب والنبع" ليظهر موقفه من الحياة التي أجبرته على أن يتخذ منها موقفا يميزه من غيره، ويعتقد من خلاله أنه متنزه عن الأوهام السائدة بضحكته الساخرة، اللاهفة:

(1) ينظر، بطرس الحلاق: الشعر والوجود قراءة في حياتي في الشعر، موقع معابر، الرابط، .http://www.maaber.org

فضحكَ الغريبُ ثانيةً

حتّى اغرورقتْ عيناه بالدموع

وهو ما دعاه إلى التأبه عن نقائص سوءاتها في مزاولة تجربة الحياة الطبيعية التي أصبحت عصيّة على التحديد، لذلك حاول تعويض التأوه والمكابدة بالحرف - الذي اشتهرت به معظم قصائده، حتى سُمّي به - واللجوء إلى الخلاص بالكلمة ضمن سياق الاصطلاح المتواضع في استعمالات الصورة الشعرية التي ما انفكت تسعى إلى التغيير، وتتساوق مع طبيعة الحياة اليومية. ومن هنا، نعتقد أن كل محاولة تعترض سبيل الشاعر، وتقوض مشيئته بالصورة التي تحجمه - خوفا، أو رهبة، أو نفيًا، أو إقصاء - عن دوره في التعمير، وبما ينبغي أن يكون عليه، لا تكرس إلا امتدادا للانفلات من قبضة الانكسار في مقابل الانضواء إلى الكلمة التي رأى فيها - على حد تعبير إريك فروم **Erich Seligmann Fromm** أنها "تجعل من نفسها بديلا عن التجربة المعاشة"(1)، ورغبة في التطلع إلى السمو، ولكن من دون جدوى، كما في قوله:

فلم أجدْ أيّ شيء يعينني

على عذابي المقيمِ وضياعي المكتوب.

إنها حالة من الحضور المغيّب في اختفاء أي دور للإنسان في هذا الواقع المكلوم، وكأنه يطرح سؤالا أنطولوجيا عن كينونة هذا الإنسان، وما يحيط به من دوافع تسهم في اغترابه. ومثل هذا الطرح - عند الشاعر - يعكس حالة مساءلة الإنسان عن قيمة الحياة من

---

(1) ينظر، ريتشارد شاخت، الاغتراب، ترجمة كامل يوسف حسن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1980، ص 196.

دون تفاعل اجتماعي، وتأثير ثقافي، وتبادل الأدوار، وكأن الشاعر يثير مسألة التغييب القسري بأشد ما تصل إليه الذروة، بعد أن جرّب كل شيء:

جرّبتُ الحكمةَ والغيبَ والنساء
واللهو والغنى والحروب.

في إشارة منه إلى أنه يعيش حالة من الانقضاض، تنهشه مخالب "**الأمر الجائر**"، والرأي المستبِد، وذلك يتنافى مع قدَر الطبيعة التي منحت الإنسان معنى التلاحم، والتعاضد، والتفاعل، وغيرها من حالات تكاثف الجهود العملية لخدمة المجتمع، وقيمه الحضارية، والتي من شأنها أن تضفي على الوجود صبغة إنسانية، بحكم سجية التواصل الاجتماعي النيِّر، وقريحة السلوك الحضاري المشرق للإنسان.

ولعل الصورة الشعرية في هذا المقطع - كما في جميع قصائده بلُغتها الممانِعة - تتجاوز كونها صورة مدركة، أو نسخة مقيّدة بها، وإنما هي صورة دالة، أو رؤيا منفتحة بلغتها الحدسية التي تجعل من التأويل وسيلة للوقوف على حقائق افتراضية، أو نسبية؛ لذلك نرى في شعر أديب كمال الدين سمة الجاذبية؛ لأنها تأسرنا بلغز استعاراتها؛ لتَنَابُذِ المباينة بين وعْي الحُلْم ووعي الرعونة، والواقع والممكن، بقرائن تدل على دقة معانيها المتداعية، وبسبك عباراتها التي تجمع في تضاعيفها منهلا لفاعلية نبر اللغة بكمدها المؤثر، وتمثيلا دقيقا للواقع غير المقنع، والمفترَى عليه، والمرتَهن بالاصطناع؛ لأنه "**واقع فوق واقعي**"؛ أي واقع بلا أصل، حسب تعبير بودريار Jean Baudrillard، أو واقع نيتشه Nietzsche الباعث على "**شذر المثبت**"، وانهيار القيم، أو "**الواقع المتشظي**" الذي خلق مجتمع "**رمي كل شيء**" كما عند دافيد هارفي

David Harvey، وكأن هذه الصور الشعرية تنكأ جراح كل إنسان غيور على هويته، وضميره الجمعي؛ لتكون النتيجة قنوطا ويأسا، بعد أن أصبح المشهد يصنع هوية - بلا هويات - جديدة، قوامها تشظي الذات، بعد أن فقد العالم آنئذ عمقه، وبات عرضة لأن يكون سطحا رقيقًا، أو مجرد تتابع لصور فيلم من دون معنى. من منظور أن الطابع الحسي للمَشاهد هي المادة الخام التي يتشكل منها الوعي(1)، بالنظر إلى ما وصل إليه واقع الحال من تشيُّؤ، أفسد نكهة الحياة، والإحساس بهشاشة الوجود، ومأساة المصير المؤدي إلى الاغتراب، وهذا يعني أن الواقع لم يعد نتيجة إنتاج قيم، بل أصبح مرهنا بنتيجة التشيؤ، وغير قابل للفهم، بحكم فرض سلطة "**الإنسان أمام غياب اليقين**" حسب رأي إيليا بريغوجين (Ilya Prigogine). وهو ما نستشفه في قصائد أديب كمال الدين التي توحي بانهيار المعنى، وغياب جوهر الفكرة، في مقابل انفتاحها على المغامرة في ارتكاها إلى إنتاج السطح، ونشر الزيف.

ج - رحلة المنفى/ مستودع البلاء

تركّز رحلة المنفي في شعر أديب كمال الدين على القوة المؤثرة في حياتنا اليومية بوصفها قوة مستبدة تشده بالربقة؛ أي بقيد الغُلِّ في العنق لتلجيم مشيئتة، وكفه عن إرادته؛ الأمر الذي أرجع كل معلوم إلى مجهول، وهو ما أفقد في ضمير الوعي الجمعي البصيرة النافذة في مقابل الشعور بالضياع والاستلاب كما في هذا المقطع من قصيدة "**لِمَ أنت؟**"(2)

(1) ينظر، دافيد هارفي، حالة ما بعد الحداثة، ص 78.
(2) أديب كمال الدين: نُشرت في مجموعة: أقول الحرف وأعني أصابعي. الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان - بيروت 2011، ص 91 و92.

يا شاعرَ الحروفِ المريرة
رأيتُكَ البارحة
تحملُ حقيبتكَ السوداء من جديد
حزيناً كقارب مُحطّمٍ على ساحلٍ مهجور.
خفتُ أنْ أسالَك
عن اتجاهِكَ الجديد،
أعني عن منفاكَ الجديد.
خفتُ أنْ أسألك
فقد كنتَ تتعكّز على ضياعِكَ الأبديّ
وعلى صمتِكَ الذي لا يطيقُه الجبل
وعلى وحدتِكَ ذات السياط السبعة.

وكأن الشاعر في هذا المقطع يريد أن يمتثل نهج ما قاله **R.D.Laing** **في كتابه سياسة الخبرة،** ***The* Politics of Experience**: "لقد ولجنا في عالم ينتظرنا فيه الاغتراب"[1] وهو ما يشير ضمنيا إلى أن أديب كمال الدين لم يختر الكتابة عن المنفى بصريمة الإرادة، بقدر ما كانت حاجةً فرضتها حالة التشيؤ، ولزوما موجبا اقتضته ضرورة تمزق الواقع، فضلا عن سلب الإرادة، وضياع البوصلة في الاتجاه الآمن، على نحو ما نستشفه في مضامين شعره المصبوغ بدلالات التشريد، والتهجير، وكل ما يمت بصلة إلى صفات السلب والنفي، وكأنه في هذه الحالة منقاد إلى النبذ، والإبعاد؛ وكأنه بذلك يجسد صورة "شاعر النفي" بعد أن ذاق مرارة "اللامأوى" الذي أصبح

(1) ينظر، مجاهد عبد المنعم مجاهد: الإنسان والاغتراب، سعد الدين للطباعة والنشر، بيروت، 1985، ص 36.

مصير العالم - حسب تعبير هيدجر - حين أصبح الإنسان بلا جذور" والمتجول هو التجسيد الخالص للغريب الذي لم يفقد مأواه فحسب، بل فقد أيضا وضعه في الزمان على السواء"[1].

وتعد تجربة الشاعر هنا حقلا لتغذية مشاعر الذات المغايرة لذاقما؛ أي الانتقال من حقيقة الواقع إلى الولوج في وهم الواقع، وفي هذه الحال تصبح التجربة منفلتة من الواقع الذي لفظ الشاعر؛ للبحث عن هويته، وليس الشعر هنا سوى ذلك الحلم الذي يروض أفقه كما يروض الغيث الأرض.

وتقوم عناية الشاعر بقضايا أزمات الواقع، وضياع الحلم، على تباعد "المسافة البينيية المولدة لاضطراب الهوية"؛ لأن مسألة تعيين الهوية ليست أبدا مسألة تأكيد على هوية متعينة مسبقا، ولا هي نبوءة تحقق ذاقما، إنها على الدوام إنتاج صورة للهوية وتغييرٌ للذات باتجاه اتخاذها تلك الصورة، والحاجة إلى تعيين الهوية، أضف إلى ذلك أن تعيين الهوية التي يبحث عنها الشاعر هو على الدوام عودة صورة للهوية تحمل علامة الانشطار في المكان الآخر الذي منه تأتي[2]، من دون أن يعرف المرء في نظر الشاعر إلى أين ترمي به المغبَّة، وإلى أيٍّ من شطآن النجاة من الخطر يجد فيه ظل ذاته، بوصفها حقلا لتحقيق الإحساس بالانتماء؛ لذا أصبحت ممارسة البحث عن الذات محورا أساسًا في ظل جور التباين، وتناقض اليومي الذي أزاح حقيقة المعنى من السياق الذي يبحث عنه الإنسان، في ظل الوجود القلق، وضياع فرصة الانتماء:

---

(1) ينظر، مجاهد عبد المنعم مجاهد: الإنسان والاغتراب، ص 28.

(2) هومي بابا: موقع الثقافة، ص 104.

ففي النهاية
لن تكون أنت
سوى حرف أضاعَ نقطته،
سوى حرف يحتضنُ نفْسه
وينامُ وحيداً
مثل يتيم طُرِدَ من الملجأ[1]

كل شيء يوحي بالتفكك والذرذرة مع (الضياع، وانقباض النفس، والوحدة، واليتم) **حيث كل شيء يرمي بالشاعر، لسان المجتمع، إلى العزلة النفسية قبل العزلة الاجتماعية، والتحلل من الارتباط بالقيم، والثقافة، وعدم الانتماء إلى الوطن**، ولنستمع إليه حين أجاب سائله في إحدى محاوراته عما إذا كان راضيا عن استبدال جنون المجهول بجنون الوطن، فقال:

*** بالتأكيد لا! لكنّه قدري المكتوب وخياري الذي لم أختره! هكذا بادلتُ الوطن بالمنفى، وجنون الوطن بجنون المنفى، وجنون المعلوم بجنون المجهول،**[2] **فيما يشبه صورة الانعزال القسري للإنسان في هذا الزمن الموبوء، من خلال الشعور بالوحشة، وفقدان الاتجاه، بوصفه أحد أهم النماذج المتحققَة "لانهيار الهيكل الثقافي للمجتمع الذي يحدث بصفة خاصة حينما يطرأ انقطاع حاد في التواصل بين الأهداف الثقافية وقدرات أفراد الجماعة، تلك**

(1) أديب كمال الدين: أقول الحرف وأعني أصابعي، ص 97.
(2) حياة الخياري: الشاعر أديب كمال الدين و"ذوتنة الحرف"، موقع، كتاب العراق، الرابط .http://www.iraqiwriters.com

القدرات التي حددت بما يتفق والهيكل الاجتماعي، وبحيث يتم إعمالها وفقا لهذا الهيكل".[1]

د - اللغة مأوى الشاعر/ كسر القاعدة

إذا كان للإبداع قواعد فنية ينطلق منها، فإن للمتلقي أحاسيس ذوقية يتأمل من خلالها ما تريد الصورة قوله في بيان الحدس والسعي إلى تشفيره، ولعل هذا ما يعطي العملية الإبداعية بعدا آخر، منظورا إليه بوصفه تصويرا حدسيا يمتح خصبه من بين ما هو متاح من تجارب الواقع، وتمثيل مدلولاته. وقد لا يختلف اثنان على اللغة السردية التي أضفى عليها الشاعر خياله الجامح، فأنتج منها لغةً تجمع بين الرؤيا النافذة والشاعرية الفذّة، من خلال عبارات انزياحية ثرية طافحة بالأنسنة والتشخيص، وهي سمة غالبة على شعره التي تستند في صورها إلى عاطفة مثيرة ماتعة بالأحاسيس والمشاعر يتداخل فيها الذهني والبصري بما هو حسي ومعنوي في سطر واحد، وهو ما يدل على تجربة شاعرية فريدة لدى أديب كمال الدين[2]، ولكن هل استطاعت لغة الشعر في القصيدة المعاصرة بسياقاتها المرنة تشخيص الصورة الحدسية؟ وإلى أي درجة يمكن لهذه اللغة أن تكوِّن انتماء لدى الشاعر يستند إليه لتعزيز مكانته؟

لا أحد يتنكر لفعل الإبداع بتنوع وسائل أدائه - واللغة من أهمها- لتحقيق أثر هذا الفعل، وتنوع منجزات رؤاه، ونقل معناه

---

(1) ريتشارد شاخت: الاغتراب ص 247.

(2) ينظر، خالص مسور: دراسة نقدية في ديوان الشاعر أديب كمال الدين: الموسوم بـ "أربعون قصيدة عن الحرف"، موقع دروب، الرابط، http://www.doroob.com.

بسبل متنوعة، بخاصة إذا استوجب توظيف لغة الواقع؛ "لتوليد المشاعر عن طريق الإدراك الموضوعي، واكتشاف أن لا أفكار إلا في الأشياء... وأن الصورة الشعرية لا تكمن في نسخ التجربة، وإنما في إعادة خلق مثالي لها وواسطة لرؤية ما وراء الإدراك، إلى داخل الأشياء؛ أي قوة إدراك خاص وجمالية جديدة"[(1)].

وتأخذنا لغة الشاعر في صورها الدالة إلى تبديد الذات في تضاعيف رسم الحروف - على وجه التحديد - وتوزيع مواقعها، وهو طرح لا يخلو من صعوبة في الفهم الشمولي من المتلقين؛ لأن لبناء الصورة في شعر أديب كمال الدين دلالة خاصة في ارتباطها برسم الواقع وتمثيله مزية الرؤيا الاستشرافية. ومن هنا كانت لغة الشاعر محررة من عوائق المضمون، ومتمردة على المرجعية الموجهة، وكأننا به يفكر بالحواس، ويخترق الواقع بالرؤيا الكشفية، حيث يكون كل شيء عنده مهيئا للتبصر.

لقد كان الشاعر أديب كمال الدين يستقي من اللغة اليومية صورا مجازية يتفاوت فهمها بين متلق وآخر؛ لاكتنازها بالتصوير المجازي، شأن السرياليين الذين حرروا اللغة من القيود المتراكمة وإعادتها إلى واقع الحال بما هو عليه الوضع في السياق الاجتماعي بأشكاله التنظيمية المرنة بحسب مستجدات العصر ووسائله التكنولوجية التي أسهمت في تسطيح كل شيء، وليس الفن، والشعر منه على وجه الخصوص بمعزل عن هذه المرونة التي وطنت الهوادة في اللغة، وإذا كانت لغة الشاعر عملا فنيا يستشرف الحقيقة بعد أن

(1) ينظر: جاكوب كروك: اللغة في الأدب الحديث، ص 241.

يصفها، فإن اللغة بهذا المعنى قصيد أولي، سابق على الشعر كشكل متحقق في القصيدة، وذلك أن "الكلام في مادته الخام هو القصيد" والشعر الحقيقي "ليس أبدا مجرد نمط من القول متميز عن الكلام الذي نتداوله يوميا، مادام هذا الأخير هو الذي يشكل على العكس من ذلك تماما قصيدا منفلتا، أي منسيا كحقيقة الوجود، ومن ثم قصيدا منهكا من فرط الاستعمال اليومي"[1].

ولعل ما يميز شعر أديب كمال الدين هو اتخاذه مسلك الإبداع الكشفي الذي يستند في معظمه إلى التلقائية التعبيرية المفعمة بالحدس، والفِراسة، وليس غريبا أن يكون الأمر كذلك كما هو الحال في هذا المقطع:

حينَ طردتُ الموتَ من النافذة
دخلَ من الشبّاك،
وحينَ طردته من الشبّاك
دخلَ من النافذة.
هكذا خرجتُ من الباب
لأجد الموت
يحملُ سيفاً ودرعين،
مسدساً وثلاثَ بنادق
ومدفعاً من النوعِ الثقيل.[2]

---

(1) عبد الهادي مفتاح: الشعر وماهية الفلسفة، مجلة فكر ونقد، المغرب، السنة الأولى، ع 8، أبريل 1998، ص 69.

(2) مجموعة حاء: أديب كمال الدين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2002، ص 129.

تبدو لغة الشاعر هنا خرقا لتركيبة الصورة في نسيجها الفكري يحدوها عالم منجرف تحت وطأة المحاذير الجارحة، ولكن بقدر كبير من التمعن نجد في ترابط السياق اللغوي ما يشفع للشاعر بالكتابة على هذا النمط المجازي لتقريب صورة انفكاك الترابط بين الذات ومحيطها، لذلك جاءت لغته بينة التفصيل من حيث التركيب وفي الوقت ذاته تبدو مغرقة في الغموض الدلالي، وهو يعطيها صبغة الانفتاح على أكثر التمحيص. ولعل مرد ذلك إلى عدم التقيد بمعايير لغة الشعر المألوفة، بالنظر إلى ميل نسق الكتابة عند أديب كمال الدين إلى التلقائية الإبداعية التي استطاعت أن تمكنه من خلق مساحات واسعة من الاحتمالات والارتقاء بها إلى ما فوق الواقع **Hyperspace لذلك بدأت قصائد الشاعر في تركيباها غير مألوفة، كونها تستند إلى رموز ملتبسة، دون أن تعيق القارئ الضمني المتفرس عن الوصول إلى المعنى المراد، واستخراج ما فيها من صور تعبر عن عالم اللامعقول الذي عرفه مارينتي Marinetti, Zang بوصفه "تضمينا للقياس المستقبلي، بأنه في عالم اللامعقول، ليس من شيء لا معقول، بحيث ليس له معنى، وبذلك تتناغم الصور المجازية الجنونية تناغما تاما مع الاتجاهات الحديثة المعقلنة بصورة متعددة لربط المتنافرات[1].**

وإذا كان الشاعر يميل إلى استخدام التعابير العادية بسهولتها الممتنعة، فإننا يمكن أن نطلق على هذه الصورة بـ" استغلال الذكاء المسلَّل" للوصول إلى المراد الذي لم يعد يبلغه إلا الكلمات

(1) ينظر، جاكوب كروك: اللغة في الأدب الحديث، ص 232.

السائغة بتعبيرها السلسس، والتي من شأنها أن تمكن قدرة المتلقي على الاستنتاج بقوة ذكائه الذي لا يكتسب دلالة ما تنتجه إلا من جراء ماهية الدال القرائي indexical signifier المدعوم بالدال المرآوي the specular signifier، وكأن الشاعر يتأمل رؤيا وراء لغة، بوصفها أداء في مجازاتها، فهي من جهة صعبة المنال، عسيرة الترابط، متعذرة على الآخر، وبالمقابل فهي شديدة التماسك، سهلة المرام في فهمها بعد تجريدها من الصور المجازية، بينة في سياقاتها، طيعة في تذوقها، وفي اعتقادنا أن اللغة الشعرية في القصيدة المعاصرة خطت لنفسها هذا السبيل دون التخلي عن قيمة المجاز حتى تحقق معادلة ربط الحدس بالواقع الممكن، أو علاقة الحاضر بالمستقبل، من خلال اللغة بوصها ووسيلة تواصل، وبوصفها أيضا أوعية للمعاني على حد تعبير عبد القاهر الجرجاني: "واعلَم أنَّ ما ترى أنَّه لا بُدَّ منه ترتيب الألفاظ وتواليها على النظم الخاص، ليس هو الذي طلبتَه بالفكر، ولكنَّه شيءٌ يقع بسبب الأوَّل ضرورة، من حيث إنَّ الألفاظ إذا كانت أوعِيَةً للمعاني فإنها لا محالةَ تَتبع المعاني في مواقعها، فإذا وجَب لمعنى أنْ يكون أولاً في النفس، وجَب اللفظ الدال عليه أنْ يكون مثله أولاً في النطق"[1].

والحال بالنسبة إلى الشاعر أديب كمال الدين أن تعزيز المعنى الدلالي لديه يكمن في الدلالة اللفظية من خلال إدخاله الجملة الكلامية في سياقها التعبيري المألوف، ضمن سياق المجاز بانحرافها من المواضعة إلى التأويل، أو من الحقيقة إلى المجاز. ويبقى السؤال المطروح في لغة الشاعر لمن المزية لنظم التعبير أم لدلالة المعنى، لجودة

(1) عبد القاهر الجحاني: دلائل الإعجاز، ص 52.

السبك، أم لجوهر الدلالة. ويبقى السؤال مطروحا منذ مقولة الجاحظ[1]"، وتبعه في ذلك الجرجاني الذي أشبع موضوع اللفظ والمعنى تحليلا.

(1) الجاحظ: الحيوان 3/ 131، 132. النص كاملا "المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي و{المدني}، وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعرُ صناعةٌ وضربٌ من النسجِ، وجنسٌ من التصوير.

المبحث الثالث

رؤيا الإشارة بدلائل العبارة / مقاربة تأويلية صوفية

أولا – مبلغ المطلوب في سمت النص

1 – تباريق تجلّي المطلوب

تبدو القصيدة المعاصرة في تحديها الواقع، عبارة عن إشـــارات دالة، بوصفها علامة تدفع بالمتلقي إلى خلق دلالات متجددة بتجـــدد مؤولها؛ لأن من أحد مكونات الشعر العاصر استبدال الرؤيا بالصور البيانية؛ بالنظر إلى أن رؤيا الخلق الإبداعي تستمد طاقتها من اكتنـــاه عالم اللغة والفكر، رغبة في اكتشاف جوهر العالم بعـــد اســـتبطان مضمرات جزئياته وكلياته، بعيدا عن النســـق الـــدارج بمرجعياتـــه المستنفدة.

وإذا كانت الرؤيا الشعرية المعاصرة تتجاوز التصـــوير بالمجـــاز والاستعارات؛ فلأن عالم اليوم بات يتخفـــى وراء الكلمـــات إلى أن أصبح المعنى فيه ملغزا، وإسقاطه من دائرة المنطق، بعد أن تفككـــت المفاهيم والقيم؛ الأمر الذي غيَّب المعنى الحقيقي؛ وجعل الـــوعي – برمته بما فيه الإبداع – غير قادر على الفهم، وهو ما أطلقنا عليـــه في كتابنا "دلائلية النص الأدبـــي"[(1)] بـــ "القصيدة السمة"؛ أي بتحويل الرؤيا الشعرية من "**الصورة" إلى "السمة**"؛ حين انتقلت القصيدة –

---

(1) سوف نعتمد في هذا العنصر على الكثير مما أوردناه في هذا الكتـــاب، بالنظر إلى أن طبعته اليتيمة في الجزائر (1993)، نفدت، ولم يحظ بالتوزيع في العالم العربـــي. لذلك آثرنا إدراج بعض الفقرات من باب استدعاء المعلومة وتعميمها؛ للفائدة الإضافية.

في نظرنا – من النمطية المشار إليها في المرجعية الإبداعية في قصيدة الصورة، بمحمولاتها الدلالية، إلى **القصيدة السمة** التي تقوم بالكشف عن أنظمة العلامات، وهي أنظمة قوامها الإبانة عن الجنوح الذي تمارسه الذات، وتسهم في تشكيل المعنى عبر القيمة الدلالية المرتبطة بالكلمة التي تستمد شرعية سماتها من العبارة اللغوية، أو البياض الباني.

ولقد أصبح الفكر البشري – مع بداية الألفية الثالثة – يتيح لحركيته أن يتفرد بالنزعة الذاتية في تنظيم عالمه المستقل، ولعل الاستقلالية المقصودة هنا "هو توسع النشاط غير المشروط في حدوده اللامتناهية والمرنة لرؤيته المعرفية والسلوكية". ومن هنا سادت السمة الأساسية التي تميز الفكر الإنساني في توجه الممارسة التلقائية، ضمن توحدها مع جميع حساسية المناهج، وهو ما يتيح للنص الأدبي – كغيره من المعارف الأخرى – أن يتشعب، انطلاقا من فكرة "خلية النص الرحمية".

ولذلك فإن هوى حلم الإنسان المعاصر تقمص محاولة الهرب من المشهد الخارجي البهيج، والدخول في عالم ملكوت الفيض الداخلي، إلى حيث عالم الممكن في لا محدودية رغباته، والتطلع إلى ما وراء حدوده المعرفية بتكسير كل المنهجيات في إجراءاتها الرتيبة، والتي كان من شأنها أن غربت كيان الذات المستشرفة على ما تتوق إليه في عالمها المثالي الذي أقصيت منه.

والنص – في مكوناته – كانت تحكمه روابط سببية وفق نظام اجتماعي ينبغي احترامه، وشيء طبيعي أن يكون التفكير عموما يصبّ في صيرورة الموضوعات الخارجية في صورها الشكلية، مادام

القانون العرفي ثابتا، لذلك كانت حدوده ضـاربة في مسـار نمـط القواعد التقليدية.

غير أن مدلولات واقع سيمياء النص تـرفض هـذه الرؤيـة الخارجية بحكم اعتمادها التصور المتحزب للفكر. وهو ما تؤكده بنية تطور الطبيعة البشرية التي خولت للإنسان دوره الفعال في الإبـداع الذي يشترط فيه توافر حرية التخيل، بالقدر الذي تنتج من خلالـه أساليب تتعارض مع السائد المقيد بقانون السبب والنتيجة؛ لذلك لم يعد للدراسات الأدبية بمفاهيمها القديمة تلك الرؤية المرشدة في صياغة التراكيب الأسلوبية؛ لأن الأمر على النحو الذي بقيت عليه القصيدة الصورة شأوا بعيدا أظهر عجزه في حقل المناحي المعرفية التي تـأثرت هي الأخرى بالدورات الاقتصادية، والسياسية، والاجتماعية. وهو ما جعل هذه المفاهيم آخذة في الزوال، أو في تطـور مسـتمر، تبعـا لتعقيدات روح العصر، من منظور أن المجتمع اليوم كيان متشـابك العلاقات ومتداخل الأجزاء، ولعل هذا ما جعل نسـيج المجتمعـات الحديثة تفقد الروابط والقيم الانضباطية، وحتى مركز الجماعة الـذي كان يُسيِّر الضمير الجمعي لم يعد له ذلك التوجه الرقيب على سلوك الناس في واقعنا المعاصر، وهو المآل الذي أدى إلى تنوع في العضـوية التي ينتمي إليها كل فرد تبعا للتغيرات الطارئة على المجتمعات.

ولذلك، تزايدت حرية الإنسان من خلال إثبات شخصيته، التي كانت في يوم ما تسير نحو ضغط معين، وفي ذلك انعكاس لطبيعـة الرؤية الموضوعية في الشئون الفكرية التي تحدد البنـاء التصـوري في خيالات الناس المرتبطة أساسًا – في افتراضاتنا على الأقل – بالمعرفـة السوقية التي تتخذ عنوانًا لها تباعا في المعرفة الفكرية. ولكن، فـوق

ذلك كله، فإن استرداد المسؤولية على عاتق الفرد - لتحديد شخصيته - قائمة على الأخذ بالمنافسة التي تؤهل صاحبها في استخدامها إلى التعامل مع مقاييس حرة جديدة، في كل مرة تتناسب واختياراته في أوسع مجالاتها.

ضمن هذا الإطار، ومن هذا التوجه، يمكن عدّ **السمة** في صورها السيميائية التي نطرحها بديلا للصورة على أنها أداة متحررة في حركة تفاعلها مع النص الأدبي، بفعل تمركزها على معطى الظاهر والباطن، من حيث كونها تشغل كل فضاءات النص الحاصل، وإعادة بنائه، وفق ما يرتبط بفاعلية الاستنباط الذي يعتمد على واقع القراءة في إجراءاتها غير المشروطة للفهم التأويلي. ومن هنا، يمكن تقدير "**القصيدة السمة**" على أنها لا تملك الصفة المطلقة في أدواتها الإجرائية لتأكيد الغاية، أو إظهار الحقيقة التي يبرزها النص في معطاه الخارجي، وإنما ابتعادها عن المعنى المطابق صفة مميزة لها، سواء تعلق الأمر بمظاهرها الدلالية، أو بخطاطاتها البيانية، ضمن علاقات تجمع بعضها ببعض وحدات متمايزة مستقلة.

وإذا أضفنا إلى ذلك أن الحلم المشرئب لكل فنان يعدُّ صورة يانعة في حقل خواطر الذهنية الإبداعية في مراهناتها على استشراف المستقبل، فمن باب أولى أن تكون الدراسات النقدية فاتحة على الفرضيات، من منظور أن كل فرضية احتمالية نزعة لوجود الذات، أو للتعبير عن الذات، ومن هنا، تتعزز فكرة **القصيدة السمة**، بوصفها تستند إلى مبادئ فضِّ التجربة الذاتية في واقعها الافتراضي، وفي ملابساتها التي تكتنفها، لذلك تستأهل الفحص الدقيق للتصورات المرتقبة.

وهذا يجعل من الميسور التسليم بأن الأمر على هذا النحو إنما يدفعنا إلى **ترجيح استعمال مصطلح السمة بديلا للصورة**، ظنا منا أن النص بدأ ينحو في اتجاه اللامحور، أو قل في ذلك أنه وُجِّه توجها حرا على غير الوجهة القصدية التي وسمته عبر مراحل تطوره.

ومن هنا، فالمبدأ الذي بمقتضاه تلوح **القصيدة السمة**، أنها تتوازى مع القصيدة الصورة في توافقها الخفي بين ظاهر الشيء وشعور الفنان، غير أن القصيدة الصورة تتعامل مع المجاز من حيث كونه مجموعة علائق، توجه الأخيلة الشعورية، بفضل قوة إدراك الرؤية المتغذية من المناحي العاطفية التي يجلوها تأمل الفنان، في حين أن الأمر يختلف نسبيًا مع **القصيدة السمة** التي تتجاوز حدود التصور الخيالي في قوته الإدراكية إلى براديجم جديد، بسياقات مستحدثة بصفتها علامات في آلية نزوات لا واعية... تفسر النص على أنه ممارسة متغايرة جذريًا مع كل ما سبقها، وكل ما سوف يلحق بها، إنه اختزال جمالي لنزوات بيولوجية أو بيو- كيمائية، وممارسة ثورية تكسر القواسم التي تساوم عليها السلطة السياسية؛ أي اللغة.

وكل هذه المنظومة من التضادات تتعلق بهاجس تجاوز البنية الرمزية "اللغة، الشفرة، الشرائع" عبر سياقات معقدة، ونفي منهجي قادر على تأمين احتمالات لحرية الكاتب أو القارئ.[1]

وهنا، ينبغي أن نبذل كل ما في وسعنا لتوظيف مؤهلاتنا وخبراتنا الثقافية في تلقيحاتها المتساوقة، حتى نقترب من ذات مستوى المبدع، المفتِّت للانفعالات الباطنية التي تغيب عن تصوراتنا نحن في كيفياتها المعرفية.

---

(1) فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث، ص 326، 334.

ومن ثمّ، فإن استعمال **السمة** في استخراج ملامح الرؤية الشعرية لا تبرهن بأدواتها الإجرائية- المستخدمة في تحليل النص - على استدعاء النتيجة، أو الاحتكام إلى الرأي الفصل، بقدر ما توضح سبل الملابسات، وطرح الإشكالات؛ ضمن طرائق معرفية متداخلة، وفق ما يسطره منهجها الحر للتوغل في البنيات الإشارية للمكونات الحضارية، ووفق ما يرتبط بعلامات النص وشفراته المفتوحة في إسقاطاته المتعددة. ومن هنا، يكون التركيز "على صوغ علم علامات تحليلي، أو التحليل الدلالي (**La sémanalyse**) الذي لا يتمحور فقط حول استنطاق مدلول اللغة، إنما يتوكأ على معطيات نستقيها من علم النفس التحليلي والرياضات، ومجمل المفاهيم الضرورية للقبض على النص كممارسة ذات تعبيرية هادفة "(1). ولذلك ليس من غرض **القصيدة السمة** الانشغال بمعرفة الحقيقة، أو الاحتفاظ بالمرجعية، وإنما تكسير المنهجيات، واعتماد الرغبة في نشوة التقبل من الشروط الضرورية لاستكشاف المفاهيم الجمالية، اعتقادا منا أن هذه المفاهيم الجمالية تسير في خطوط متوازية في تعاملها مع القصيدة السمة، وليس بالضرورة أن تكون متقاربة أو متساوية الفهم، بقدر ما ينبغي أن تكون صورة الفهم الجمالي في مضمونها الدلالي قائمة

(1) بمعنى الأيقونة، وقد استعمله عبد الملك مرتاض ليزدوج مع التشاكل، والتباين من جهة، ثم لمحاولة إعطاء دلالة جديدة لهذا المصطلح السيميائي، بحيث لا تكون الأيقونة مجرد شيء له قابلية الاستقبال والخضوع فقط، وإنما هي شيء له قابلية التفاعل والتقاين والتخاصب عبر الخطاب الأدبي بعامة، والشعري بخاصة، مع العناصر السيميائية الأخرى. لمزيد من التفصيل ينظر د/عبدالملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري (مخطوط).

على الذائقة اللامتناهية بالدخول في نص لاحق مفتوح. ومن ثم يمكن تعداد القصيدة السمة أنها تحاول التسلط على المعنى من حيث هو في جميع مجالاته، التشاكلي، والتبايني، والانزياحي، والتقايني، والرمزي، أو نحو ذلك من المصطلحات التي تأخذ حيزها في القصيدة من سلطة اللغة.

وإذا كان فهم النص باللغة قاد - إلى ما أسماه بعض النقـــاد[1] بـــ "إيديولوجيا اللغة؛ من منظور أن مذهب اللغة، لا اللغة نفســـها، استطاع عبر صياغته المتماسكة أن يجعل العالم قاطرة تجرها أحصـــنة اللغة،... فتحول النص، وتاليا العالم، إلى بحيرة من الوحدات الصغرى والكبرى... وتحول الخطاب حول اللغة إلى أن يكـــون هـــو اللغـــة نفسها...إذا كان الأمر كذلك مع من تبنى إيديولوجية اللغـــة، فـــإن هيدغر عدَّ اللغة بيت الوجود، ما يعني عزل اللغة عن إيديولجيتـــها. وما ربط هيدغر اللغة بالشعر سوى دليل على أن معنى اللغة لديه هو معنى الإنشاء الكتابـــي للوجود، وليس معنى حلولها محل الوجـــود[2] في رؤاه التي تخطاب القوة المفكرة والقوة المتخيلة. وفي اعتقادنـــا أن القصيدة المعاصرة هي نسيج بين هاتين القوتين في ضوء نسيج مـــن السبك تحكمه الرؤيا وسكب الإشارات باللغة؛ لأن كلا من الرؤيـــا والإشارة يصدران عن التأمل. وفي ضوء هـــذا التصـــور تكتســـب القصيدة السمة صفة التضايف مع منزع الكشف الصـــوفي، وحالـــة التجاور بين الشاعر والمتصوف في ضفيرة النسيج المشترك بالحـــدس

---

(1) ينظر، خضر الآغا: ما بعد الكتابة - نقد أيديولوجيا اللغة - دار النايا، ط1، 2008، ص 180 وما بعدها.

(2) ينظر، المرجع نفسه، ص 181.

عن أسئلة الكون، رغبة في احتواء سمة الوجود أمام غياب اليقين، بمناقبه ومثالبه بدلائل العبارة.

ولعل نبض اللغة في بنية النص، يتشوف كينونة الرؤيا التي تنهل من المعين الفكري والنبع الوجداني، ومن الرؤية الفنية والإشراق الصوفي، حيث اجتماع العقل والحس/ اليقين والتطلع، في كل ما يكتب من رؤيا كشفية تشكل المنحى الباطني سِمَتَه الأساس، ولا يقف على معناه إلا من وقف على أسرار الإشارات الدالة بمنظور السِّمَةِ التي اقترحاها بديلا للصورة.

ولعل استنادنا إلى وظيفة السمة نابع من كونها وسيطا دلاليا لإنتاج معان دالة من إسنادات الصورة المجازية التي من شأنها أن تسهم في استثارة المتلقي، وحمله على التروي في التأمل باستنتاج أنواع الدلالات المستنبطة، وليس أدل على ذلك من روائع كتابات المتصوفة، أو من سار في فلكهم من الشعراء المعاصرين الذين يسبحون في دلالاتهم داخل اللغة، ومن خلال ابتداع العبارة الموحية ببهاء الإشارة التي تستهوي رغائب المتلقي؛ بالنظر إلى ما نجده من انزياح displacement وتكاثف condensation، بعمق دلالاتها، وفيض معانيها، من منظور أن الرؤيا الشعرية جاءت لتصوير حس الفجيعة والمحتوى المأساوي لجدلية الذات في صراعها المحتوم مع الكون، وتعبيرًا عن صرخة القلب، وأنَّة الروح، في مواجهة مشكلاتها المصيرية، وقلقها الوجودي في ثنائية تقابلية تتأرجح بين الطموح والانكسار.

والحال، أن مورد فيض السِّمة الشعرية، وبديعها، لدى بعض الشعراء المعاصرين هو من قبيل تجاوز الصيغة الصورية النهائية التي

رسمها الواقع بوصفه نمط حياة، في السكون النهائي بـــالاغتراب، إلى مضرب اعتناق اللانهائي في المطلق، حيـــث الانجـــذاب إلى الأنـــس بالروح، فيما تعبر عنه رؤى الشاعر من عناصر متكافئة بين تحســـس حقائق القيم المغيَّبة والرغبة في السمو بإنسانيته الرفيعة، وما بين محاولة التبرير لغياب اليقين والبحث عن جوهر الحقيقـــة، يكتنـــه الشـــاعر المتصوف عالم الرؤيا الكشفية، بوصفها الوامض المتوهج لاســـتجلاء علاقته بالكون.

وقد وجدنا في شعر أديب كمال الدين ما يسوغ لهذا التصـــور الذي أسس فيه إجادة إبداعه على قطب الرؤيا الوجدانية التي يكون المدار عليها البحث عن المقام الأسمى في الأفق المبين، والمدى الأبلـــغ. وقد عبر الشاعر عن ارتباطه بالشعر الصوفي صراحة في قوله: **أنـــا في داخلي متصوّف وملتزم بهذا التصوّف وسلوكه الصارم على مدار الساعة. والتصوّف عراقي عربـــي إسلامي! وهكذا تحت قمـــيص الجينز الذي أرتديه ستجد خرقة الصوفيّ! وخرقة الصوفيّة** (صناعة) **بغدادية عراقية عربية إسلامية، هي بعبـــارة أخـــرى:** (صـــناعة) **حلاّجية، جُنيدية، نُفّريّة، وهي قبل ذلك بالطبع** (صناعة) **محمديـــة علوية حسينية.**[(1)]

أمام هذا الاعتراف سنقف مع من وقف مع الحرف، بوصفه حقيقة وقناعا، ورمزا وصورة، يمارس لعبة باطنية Esotorique ليس من السهل إدراك مراميها، ولا الوقوف على تخوم النوع المعرفي الذي

---

(1) حوار مع الشاعر أديب كمال الدين، أجراه معه اسكندر حبش، نُشر في جريدة السفير اللبنانية بتأريخ 4 أيلول 2013، ينظر رابط موقع الشاعر، http://www.adeebk.com

يؤسسه منطقه كدالّ ومَدلولٍ في الوقت نفسه، أو يؤشر عليه، غير أننا نستطيع الاقترابَ منه والحديث عنه كشبكة رموز تكمن وراءها سلاسلُ من المعاني، تُلقّحُنا ضد الإدهاش الذي يزرعه فينا لأول وهلة: في العين والذاكرة والوجدان والمخيال. فهو رمز Symbole مختلف في معناه، تماما عما في علم الدلالة Sémioligie؛ لأن أنظمته تحفر في القول، والحلم، والأسطورة، والتصوف، والوجود، وفي الماورائي[1]، الملتحم بالحقيقة العليا التي تلامسه المدركات الباطنية، كما نتوق إلى **معرفة مقاصد حروفية أديب كمال الدين التي نسب إليها بالملازمة، في الأحوال والمقامات، حتى بات يعرف بالشاعر الحروفي، الواقف في مقام مواجهة ضياع الحقيقة المنفلة من اللحظات الهاربة على الدوام. على هذا النحو يتشكل تصورنا لهذا البحث الذي يسعى إلى تقرُّبنا من صدى الشاعر، ومحاولة معرفة صوت هاجسه الذي يستحضر فيه ما أطلق عليه المتصوفة بـ "نقر الخطار" الباعث على الإلهام، بما تطمئن له الذات، وفي ذلك سمة من سمات سمو الروح ضد كل كبحٍ.**

2 - نور الكشف وصفاء الحال

ما من شك في أن تجربة أديب كمال الدين تُطل علينا في رؤاها الكشفية - في جانب كبير منها - من شرفة جهة الاغتراب الوجودي، المتأثر باغتراب الوطن، بخاصة "أن الوطن المادي لا معنى

---

(1) أحمد بلحاج آية وارهام: الخط العربي وعلم الحرف جمالية وأسرار دلالات ورموز، ط 1، دار البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة 2007م، ص ص: 19، 20.

له إذا قيس بالوطن الروحي الذي تقطنه تلك النفوس الشاردة"[1]، أو على حد رأي أبـــي حيان التوحيدي: "وأين أنت عن غريب ليس له سبيل إلى الأوطان، ولا طاقة به على الاستيطان؟"[2]، أو كما جاء في قول ابن عربـــي المتطابق نسبيا مع غربة الشاعر حين قال:" فعلامـــة صدق المريد في غربته عن وطنه حصول مقصوده... فمن يتعلق قلبه بوطنه في حال غربته فما اغترب الغربة المطلوبة"[3]، هكذا هي الغربة عن الحال مع أديب كمال الدين، يكتب جذوره في الهجـــر بجفـــاء، ويواصل الزمن بين تلاطم الأمواج، بلا مرافئ، وهو النورس المهاجر الذي عانق المستحيل، بعد أن بخل عليه الوطن بعطاء ثمره المســـلوب، وفَشَتْ عليه قوارعه، وزمانه المكرور، وتغطى بفضاء حلم الليل وتيه النهار. هو ذا في سيرته داخل مداره الأضَلّ، الذي تحول من مجهـــول المأوى المستقر إلى معلوم الوجدان المشرئب، والمتلألئ بأسانيد الوعي الكامل، وبمعايير القيم؛ ينازل الزمان في دروب المفازة "وهو الحامـــل الذي لا محمول له سوى القيمة... وهذا يعني أنه علو لا يعلى عليـــه إلا بإيجابه الخاص؛ أي إلا بتجاوزه لذاته باتجـــاه ذروة كمالـــه، أو صوب روحانيته البحتة التي هي علو فوق المادة، وثقلها، وجلافتها، وعجمتها، وافتقارها إلى أي تسويغ ممكن".[4]

وكيف يأتي الشاعر صفاء الحال وهو من فقد ما صنعته حيويـــة الإنسان، أو كل ما يرضي وجوده، أو يكون مددا للاستمتاع بلـــذة

---

(1) الدكتور عبدالرحمن بدوي في تعليقه على الإشارات الإلهية.
(2) أبو حيان التوحيدي: الإشارات الإلهية، ص 79.
(3) الفتوحات المكية، ج 2، ص 529.
(4) يوسف سامي اليوسف: القيمة والمعيار – مساهمة في نظرية الشعر- دار كنعان، دمشق، ط 1، 2000، ص 12 وما بعدها.

الوصال، وكأن الشاعر في مساعيه الوجدانية يبحث عن المرام فيما وراء العالم الحسي، رغبة في الوصول إلى الجمال المثالي/ المطلق، من خلال التطلع إلى رؤية الذات، وكل ما يتجلى فيها من عمق الرؤيا في صلتها بالتجربة الحية، والانتقال مما هو طبيعي مجرد إلى متأمَّل جمالي، أو بوجه أعم، الارتحال بالخيال الممعن - عن الدارج المألوف في حياتنا العادية - إلى الطهارة الروحية التي من شأنها أن ترفع من ذات المبدع إلى صفاء الروح، في صورة الجمال المطلق، المتعدد المظاهر.

إن تصوير الحياة الروحية، بما تستوجبه الملامح الجمالية في مداراتها الدلالية، مودع في ذخائر أسرار حياة الشاعر؛ بما وَقَرَ في مضامين عباراته، ولطائف إشاراته، الدالة على القطيعة مع جوهر الواقع، والانكفاء عليه، نظير تعقيدات الحياة، وتعويضها بتسامي الروح التي تعطي الحقيقة معنى آخر؛ الأمر الذي أدى بالشاعر إلى استبدال التسامي الروحي - بوصفه واقعا مثاليا - بالتنزه عن الواقع المترع بالكدر، والميل إلى التواري خلف فضائل الأسرار، بوصفها السر المصون؛ لصفاء الإخلاص، وتزكية النفس، وتقوية الصدق في المعاملة بالقدر الذي تستدعية الرؤيا بالتجلي، وتحقيق القصد نحو الإلهام من رؤى، تعوض له ما فقده من واقع (مَّنَّاعٍ لِّلْخَيْرِ مُعْتَدٍ مُّرِيبٍ[1])؛ لا لأنه يغيب عن الرفعة والسناء، بل لأنه مرهن بالإذعان، والاتضاع، والامتهان؛ لذلك ينذر الشاعر غيره بما قد يحدث فيه من خطأ الاكتواء بنار المظلوم الواقف على الظفر بالمطلوب، والدفع به إلى مكابدة مشاق الحياة، حيث الشعور بالاغتراب عن العالم

(1) سورة ق، الآية 25.

الحقيقي، كما في قول الشاعر في قصيدة إنّي أنا الحلاّج:

لا تقتربْ من ناري!
من نارِ قلبـــي وسرّي،
فإنّي أخافُ عليكَ من النار:
من دمِها ولوعتِها وضوضائها،
فكنْ على حذرٍ
أيّهذا المُعذّب بالشوقِ والليلِ والأهلّة،
أيّهذا الغريب الذي يجدّدُ غربته
بدمعتين اثنتين
في كلِّ فجرٍ

وليس العالم الحقيقي المنشود إلا باستناده إلى الانعتاق من التبعية واكتساب حق الإرادة في تناسق مع طبيعة الحياة؛ لأن مـــن خـــلال تجربة الاغتراب يدرك الإنسان أنه مسلوب المشيئة، وهو ما يحد عـــن استقلال الذات، والوقوف ضد إرادة تأكيد وجودها، ومعنى ذلك أن صفاء الحال في ذات الشاعر يتعزز من بريق التطلع إلى أفـــق تحقيـــق الرغبة، بوصفها فعلا مساعدا لاستقلالية الذات بعد تكوين وعيهـــا وفق معايير القيم الإنسانية. وإذا كان الشاعر ينصح الغريـــب بعـــدم الاقتراب من نار الاكتواء؛ فإن اللامقول في هذا النصـــح يـــدعو إلى التحرر من كل قيد؛ لأن التوق هو المفتاح لجلاء الرؤيا والوضـــوح للفهم من أجل مكاشفة الحقيقة، حتى يبلغ الإنسان مبلغه في المـــرام، بعد تجاوز الحقيقة المعطاة، كما في قوله:

يا عبدي
حرّرْ نَفْسَكَ بمحبّتي

فلا حرّيّة لكَ إلاّ معي

ولا حرّيّة لكَ إلاّ في مملكةِ العارفين[1].

والمطالبة بتحرير النفس بعد التحذير من عدم الاقتراب ممن لفحته نار الهَمِّ، وسُعار التبرم، سند إلى أن انعتاق الذات بمحبة المطلق، وبقدر ما تُبين الذات عن صفاء روحها، بالقدر نفسه الذي يقوي إثبات مبدأ الحقيقة المطلقة، المحايثة لاستعادة الإنسان قيمته في الحياة، وفق ما تمليه طبيعة العمل الإنساني في مسعاه للوصول إلى الفعل الذي يرضي الرغبة. والتناهي بالوصل إلى صفات الحق، روحا، ونمط حياة، كما دعت إلى ذلك، أيضا، الفلسفة: "**أن نعمل طبقًا للحق**"[2]. وما صفات الحق هنا إلا بوصفها قرينة بالحرية، وبيِّنة للكرامة، ودلالة على أقصى المنال؛ لاستعادة تجربة الحق المسلوبة؛" لأن تغييب الحق عن تجربة الحياة يعني جعل الطبيعة الإنسانية مفرغة من القوى الإيجابية، التي تجعل من العمل ذاته لا واجبا، وإنما قدرة إبداعية تتحرر من الضرورة الإكراهية، وتعاود معانقة الحرية".[3]

ولعل الحرمان من نور الكشف هو حرمان ما يبدو في القلب من نور التجلّي في تجربة الشاعر الوجدانية والوجودية معا، وحين يكون الوجود غير قابل للتعايش يعم الاشتطاط على الحق بالحرمان، وبدوره يكون مدعاة للاغتراب والانفصال عن الحياة بالإكراه،

---

(1) أديب كمال الدين: مواقف الألف، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2012، ص 78.

(2) هيجل: أصول فلسفة الحق، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1981، ص 251.

(3) عبد العزيز بومسهولي، وآخرون، أفول الحقيقة – الإنسان ينقض ذاته – دار إفريقيا الشرق، المغرب، 2004، ص 15.

والاغتراب عن الخليقة للوصول إلى الحقيقة، وهو ما يطلق عليه في المصطلحات الصوفية بـ "**اغتراب الهمَّة**" في موصولها إلى استبدال الحق بالخلق، وهي غربة العارف بوجود الموجود في الوجود المشفوع بعدم الممكن، حيث يبدو العالم مكتسحا وعي الذات، وفي ذلك استحالة، مادام الوعي المحض قادرًا على تخطّي "كأس الندم":

حياتكَ ندمٌ فتبصّرْ
أمسكْها وقدْها
لا تتركْها تمسك بكَ لتقودك
فإنْ فَعَلتْ قادتكَ إلى بئرِ الندم[1]

في مقابل معايشة تجربة السعادة بالوجدان، ومكاشفة الحق بالحق للحق في حقائق الممكنات، أو ما يظهر في أعيان الممكنات في سيرورتها، ولن يكون ذلك كذلك إلا بالتدبر، والإحاطة بالوعي الروحي، والدراية بالنفس التي تتدرج من الفاقة إلى القوة بالسعادة، أو التدرج من الستر إلى التوسل بالمكاشفة والمعاينة؛ لكي ينال السعادة التي لا حجب بعدها، كما في موقف الحاجب عند الشاعر:

أوقَفَني في موقفِ الحاجب
وقال: ما أسعدكَ اليومَ يا عبدي،
لا حاجب اليومَ لك
عن نوري وظلّي.
دمعتُكَ ستقودكَ إليّ
وهي تغسلُ غربتَكَ وَيُتمَكَ

(1) مواقف الألف، ص 81.

وتطلقُ طيورَ سعْدِك.
دمعتُكَ ستكشفُ لكَ عن لوعتِك
وتطهّرُكَ من عنكبوتِ ذنبِك
وأبابيل خوفِكَ وطلاسم دهرك.
دمعتُكَ ستكتبُ لك
شِعْراً بابه لي،
وممّره لي،
وعنوانه لي،
ومدائنه لي،
ومواقفه لي،
وخلاصته: أنّكَ قد عَرفت،
ولم تعدْ جاهلاً أو ضائعاً
حتّى صارَ اسمُكَ العارف بـــي:
أنا عنوان سرّك.

معنى ذلك أن حد الكمال في صفاء حال الشاعر مرهون بتزكية النفس من أجل الوصول إلى مرتبة الكشف، ولم يجد سبيلا إلى ذلك غير اللغة بوصفها المؤسسة للحركة الدرامية في مثل هذه الحال، حيث اللغة- في القصيدة السمة- ملاذ الشاعر الوحيد يتوارى من خلفها في مواجهة خطيئة الحياة التي أصبحت في نظره تحد من قيمـــة الأفـــق المثالي؛ والحد من هذا الأفق يؤدي إلى ولادة ألم يكون الندم فيه بمثابة الخلاص السلبـــي في مواجهة الحسرة، ولكن سرعان مـــا تعيـــده - فكرة الخلاص هذه - إلى "التبصّر" للإفصاح عما يتخالج في الذات، ويتوارد فيها من خواطر، تجعل التأمل يتخطى حـــدود المســـتحيل،

ويجوب كل الدروب التي تقع تحت تأثير التأمل، حيث تتلاشى المعوقات، وتتعاظم الروح المطلقة في اتجاه التفكير الأسمى:

هو ذا سرك الأعظم يا عبدي[1]

وإذا سلمنا بهذه الحقيقة، فإن هذه الذات المبدعة تعيش في صمتها الصارخ، ولجَّة موجها الهادئ، نقيض ما في واقعها، وعكس ما يحيط بها، فتحاول الانفكاك والانفلات من إسار جحيمها الأرضي، أملاً بالتحليق في فضاءات أنقى؛ لتجد نفسها في مواجهة مصيرية مع ذاتها ومع الآخرين باستثارة المشاعر.[2]

ثانيا - وقفة السالك في الحرف

1 - الحرف مقام الحيرة

يتقاسم الشاعر أديب كمال الدين مع حروفه مصير وجوب الوجود، ومصير مواجهة الواقع المحتوم، حيث يجد نفسه موزعا بين تعمية العدم في التباسه، ومشارف التأملات الشاردة في السعادة المغيبة؛ أي بين التيه في ضلال المجهول والاهتداء بأحلام تباريق تجلي الروح.

وإذا كان أديب كمال الدين قد رهن مصيره بالحرف في مساره الصوفي؛ فلأنه يرى فيه - مع النقطة - التربة الخصبة التي تنقدح منها رؤاه، ومدار أصل معرفته بالعلم، والعالم، والمعلوم. وبثنائية الحرف والنقطة يجتاز الشاعر مرتبة الوجود الأضلّ، بحثا عن الأفق المُظِل، خلف

(1) مواقف الألف، ص 41.

(2) ينظر كتابنا: دلائلية النص الأدبي، ص 70.

رمز الحرف وإشارة النقطة في سفره معهما، وهو سفر غير متناهٍ، يجنح به إلى تحولات الذات داخل سياقها الروحي، الذي جاء بديلا عن سياق الواقع الأصلي المأزوم، والمصاب بقدره الميئوس، والمسكون بالفقد. والشاعر إذ يميل إلى الحرف بطريق المشاهدة؛ فلأنه – أيضا – أراد أن يبيِّن ما نُفث في قلبه من صبر لمواجهة المحن ببدائل العبارة التي تتيحها لغة الحروف، وحين يتكلم الشاعر من خلال الحرف؛ فهو بذلك يربط علاقة امتلاك بينهما، وبينه وبين النقطة؛ وبذا تعتمد قدرة الشاعر على التعبير عن التجلي بالاستعارة المطلقة للحرف والنقطة، وأن الصورة الحقيقية – في نظرنا – لرؤيا الشاعر تكمن فيما وراء دلالة الحرف. وبحسب هذا المنظور "تستقيم البنية الدّلاليّة لعبارة "حرف" انعكاسا لبنية العالَم وتوضيبا له، وفق رؤية معرفيّة تحاكي تمثّلنا للأشياء، وما تقيمه من علاقات تترادف حينا وتتباين حينا آخر. هذا ما أشار إليه "مشيل فوكو Michel Foucault" في ترتيبه للعلاقات العِلّيّة القصديّة القائمة بين "الكلمات والأشياء" "فالبنية بحصرها للمرئيّ وبغربلتها له، تمكّنه من أن ينتقل إلى اللّغة ويترجم فيها. وبفضل البنية، تنتقل قابليّة رؤية الوجود بكامله إلى الخطاب الذي يأويها ويحتضنها. "على هذا النّحو يكفّ الحرف عن كونه مجرّد علامة "اعتباطيّة" في نظامنا اللّغويّ؛ ليصبح رمزًا بكلّ ما تحمله الكلمة من معاني الاختزال والالتباس، أو هو شكل من أشكال "الإبراخيليا" (Brachylogie)، ينطبق عليه التعريف ذاته، فكلّ حرف من الحروف الأبجديّة من حيث حمولته الرّمزيّة هو "عبارة تعرف القصر في الخطاب والصّغر في الأحجام الخطابية."[1]

---

(1) ينظر، حياة الخياري: الحَرْف شكل من أشكال التّعبير الرّمزيّ – مقاربة إنشائية – الرابط، http://www.brachylogia.com.

وما الحرف في هذه الحال إلا استنتاج مضاف للحقية الكشفية التي يجد الشاعر فيها ضالته، بخاصة حين تتداعى الصورة الكشفية عبر ربط العباراة بالحرف المصون بالإشارة، وكأننا بالشاعر يريد أن يبحث عن الخلاص بالحرف، بوصفه المعبر عن الأعيان الثابتة، والحقائق المتميزة في علم الحق، كما في نظر المتصوفة في مقام حيرهم من آثار القلق، المورث للانفصال؛ لذلك قال الشاعر:

لكلِّ مَن لا يفهم في الحرفِ أقول:
النونُ شيءٌ عظيم
والنونُ شيءٌ صعبُ المنال.
إنّه مِن بقايا حبيبتي الإمبراطورة
ومِن بقايا ذاكرتي التي نسيتُها ذاتَ مَرّة
في حادثٍ نونيٍّ عارٍ تمامًا عن الحقيقة
ومقلوب، حقًّا، عن لُبِّ الحقيقة.
وهكذا اتضحَ لكم كلّ شيء
فلا تسألوا، بعدها، في بلاهةٍ عظيمة
عن معنى النون![(1)]

وترتكز دلالة الحرف في "**سِمَة**" قصيدة الشاعر على تجريد اللغة من دلالاتها الاعتيادية، والانحراف عن المعنى الذي استنفدته "الصورة الشعرية" في ممارستها التحليل الدارج، منذ بداية القرن العشرين، والفرق - في نظرنا - بين التحليل بالصورة والتحليل بالسمة - كما مر بنا - هو كالفرق بين معلوم الدلالة ومستور العبارة، أو بين مُبين

(1) أديب كمال الدين: نون (الأعمال الشعرية الكاملة: المجلّد الأول)، منشورات ضفاف، ط 2، بيروت، لبنان، 2015، ص 4.

الصورة، والمعنى الخفي في سر الإشارة إلى الحد الذي تنطمس فيه العبارة الشعرية بالرؤيا، حيث "كُلُّ إِشارةِ دقيقة المعنى تلوح للفهم لا تَسَعُهُا العبارة".[1]

والشاعر في أثناء مجاهدته الحرف بمقاماته الوجدانية، يحاول أن يسمو عن درء الواقع، واعوجاجه، انطلاقا من القاعدة الشرعية التي تنص على "درء المفسدة مقدّم على جلب المصلحة"، رغبة في الوصول إلى سلطان الحقيقة، ولعل في توظيف "**النون**" ما يشير إلى قسط وافر من هذا التصور؛ لأن هذا الحرف في نسق مكاشفة المتصوفة يعد حرفًا نورانيًا، وسر ديمومة التواصل نحو الشفق الأعلى، وإذا أضيف إلى ذلك استمداد قوة المعنى من ﴿ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ﴾[2] تبين أن الشاعر يستند - في هذا التوظيف - إلى معنى القسم بالتعظيم في حقه، كون القسم في الآية - مع اختلاف أهل التأويل - يأتي في مقام تعزيز الذمة، وتبرئة العهد، وتوثيق اليمين بالعلم والمعرفة، وكأن الشاعر ضمن هذا السياق ينأى بذات الواقع المكلوم، ويلجأ إلى ذات الصدور، والقرب بمجاورة معالم اكتشاف ذات الضمير؛ لتحقيق التواصل مع الحقيقة المنشودة، وتحقيق الانسجام مع المطلوب، كما في مطلوب النون: ((**يا نوني**)) بوصفه من "**الحرف النوّاح**"[3] الذي استأثرت به قصائد المتصوفة، بالنظر إلى قيمته الدلالية في معنى الأسى، وقيمته الإيقاعية من حيث كونه صوتًا

---

(1) كمال الدين عبد الرزاق القاشاني: معجم اصطلاحات الصوفية، تحقيق عبد العال شاهين، دار المنار، 1992، ص 171.

(2) سورة القلم، الآية 1.

(3) رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، ص 10.

مجهورًا متوسطًا بين الشدّة والرخاوة، وإذا أضفنا إلى هاتين القيمتن قيمة سمة أيقونة رسمه، تبين لنا أنه "مكوَّن من النصف السفلي لدائرة تتوسَّطه نقطة هي مركز هذه الدائرة، وأن نصف الدائرة السفلي هو أيضًا على هيئة الفُلْك السابحة فوق المياه، والنقطة الموجودة في باطنها تمثِّل بذرة الحياة المحتواة في الفُلْك، أو المغلَّفة به؛ وموقع هذه النقطة المركزي يبيِّن، إلى جانب ذلك، أنها في الواقع "رُشَيْم الخلود" أو "النواة" الثابتة التي لا تطالها كافة التحلُّلات الخارجية، أضف إلى ذلك أنه يتألَّف من نصف دائرة ونقطة؛ لكن التحدُّب هنا متَّجه إلى الأعلى، بما يجعل منه نصف الدائرة العلوي، وليس النصف السفلي... وكما أن نصف الدائرة السفلي يرمز إلى الفُلْك، فإن النصف العلوي يرمز إلى قوس قزح الذي "يناظِره"، بالمعنى الأدق للكلمة؛ أي بتطبيق "الاتجاه المعكوس". وهما أيضًا نصفا "بيضة العالم"، نصفها الأول "الأرضي" في "المياه الدنيا"، والآخر "السماوي" في "المياه العليا"[1]، وهو ما يبحث عنه أديب كمال الدين، ويسعى إلى القبض عليه من خلال "المياه العيا" بالمجاهدات والمطالب:

يا نوني
ها أنت كبرتِ وتعبتِ
وبدأت الأحلامُ تركضُ بعيداً عنكِ.
يا نقطتي وهلالي
لا مستقبل لكِ إلاّ مع طفولة الصعلوك
وجنون الشاعر

---

(1) ينظر، رونيه غينون: أسرار حرف النون، الرابط: /http://www.maaber.org

ورؤية الصوفي

ووميض الرائي.[1]

ويبدو أن اختلاف أديب كمال الدين مع المتصوفة في توظيف الحرف مبني على المعنى وليس على الرتبة أو المقام، فإذا كان المتصوفة قد ربطوا الحرف بذاته، وصفاته، تعالى، وآلائه بنعمائه، امتثالا لقوله تعالى: ﴿فَاذْكُرُوا آلاَءَ اللَّهِ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ﴾[2]، فإن أديب كمال الدين ربط الحرف بمعالم الوجود الذي يحدد علاقته بالكون، مقابل تجرده من الآخر الدنيوي، رغبة في طلب النجدة بالمرتبة العليا، بوصفها خلاصا من العالم الأدنى، وفي كلتا الحالين يقوم الفرق على ثنائية الظاهر والباطن. فبينما جاء الحرف عند المتصوفة رمزا لوجود الذات الإلهية على كمالها، جاء عند الشاعر أديب كمال الدين دلالة على رؤيته للوجود الأسمى والأعظم، مقابل الوجود الأدنى والأردأ، وكأنه بذلك يريد استبدال الأمجد بالأحطّ، لما في الدلالتين من انعكاس في الواقع الذي كان وعاء لاستنفاد قدرات الإنسان، واستنزاف طاقاته. ولما كانت مظاهر الوجود المحسوسة عبئًا على انعتاق الذات جاء سعي الشاعر إلى انكشاف عالم الحقيقة في الباطن، "ومن نظر إلى الحقائق من الألفاظ ربما تحير عند كثرة الألفاظ وتخيل كثرة المعاني. والذي تنكشف له الحقائق يجعل المعاني أصلا والألفاظ تابعا"[3]، ما يعني انفتاح الحرف على المطلق مقابل انصداع الذات، وما بين انفغار دلالة الحرف والانغلاق على الذات قهرا، يحصل

(1) المجموعة الكاملة، نون، ص 104.

(2) سورة الأعراف من الآية، 69.

(3) الغزالي: مشكاة الأنوار، ص 66.

الارتباك والحيرة في حياة الشاعر؛ الأمر الذي استدعى منه طلب الوصول صوفيا إلى المطلق، أملا في الخلاص الأبدي؛ لأنّ المشكلة الحقيقية التي يعاني منها الشاعر تكمن في اغترابه من الظاهر الآني في دلالاته العميقة المرتبطة بالباطن الكوني، لذلك يحاور الشاعر حرفه – على الدوام – فيما توارثه من فناء سرمدي، التماسا من المطلق إدراك ما فوق واقعيٍ، وتوقًا إلى محاولة كشف الذات على حقيقة مجدها الأثيل، ورجاءً بالتخلص من طوفان الواقع المأزوم الذي أخذ الإنسان إلى الشطط والجور عنوة وقهرًا، لذلك نجد الشاعر يميل إلى خصيصة طلب النجدة في إدامة الحياة، وبغيةً في تمكين الإرادة عبر توظيف دلالة سفينة نوح؛ في إشارة إلى ما تعنيه دلالة الحرف بالعبارة المقلقة، رثاء لحاله بلطافة معناه:

ستموت الآن.
أعرفُ، يا صديقي الحرف، أنكَ ستموت الآن.
لم تعدْ نقطتكَ الأنقى من ندى الوردة
تتحمّل كلّ هذا العذاب السحريّ
والكمائن وسط الظلام
والوحدة ذات السياط السبعة.
لم تعدْ، أيّها البسيط مثلي
والضائع مثلي
والساذج مثلي،
تتحمل وحشةَ هذه الرحلة التي لم نهيّئْ
لها أيّ شيء
ولم يخبرنا أحد

عن مصائبها التي لا تنتهي.
انتظرنا – أنا وأنتَ – طويلاً سفينةَ نوح.
جاءَ نوح ومضى!
لوحّنا له طويلاً
بأيدينا
وقمصاننا
وملابسنا
ودموعنا الحرّى.
لوحّنا له بيتمنا الأبديّ
وبضياعنا الأزليّ.
لوحّنا له بطفولتنا العارية
وبشمسنا الصغيرة التي تغيّر طعمها
وأصبحتْ بحجمِ ليمونةٍ ذابلة.
....
وكنّا لا نطلب شيئاً سوى النجدة!
النجدة!
نعم، يا صديقي الحرف،
دعنا نصرخ الآن:
ال........ن............ج............دة!
ربّما سيسمعنا ذلك الرجلُ الطيّب
أو مَن أرسله في مهمته العجيبة.
دعنا نصرخ أيّها الحرف الطيّب
ربّما سينتبه لنا.

لا تمت الآن أرجوك!
انظرْ هذا رغيف خبز لك
وهذه جرعة ماء أيضاً.
انظرْ هذه شمسنا لم تزلْ تشرق
رغم أنها بحجمِ حبّةِ قمح.
لكنّها شمس على أيّة حال!
لا تستسلمْ!
تمسّكْ بحلمكَ وإنْ كانَ خفيفاً كالغبار!
أرجوك
أنا لم أفقد الأمل بعد!
أرجوك
ال........ن............ج............دة!
ال........ن............ج............دة!
ال........ن............ج............دة!(1)

2 - مقام الحرف في الحق

ويستلهم كمال الدين أديب توجهه الإبداعي من موهبته الفياضة بمصافاته وإخلاصه الديني، وبالتحديد من التجلي الذاتي باستعمال المصطلح الصوفي الذي يوقظ في المتلقي التأمل في الكون، بوصفه وعاء للقلق، الداعي إلى التساؤل. وإذا كانت الكينونة على النحو الذي يضيف إلى حاضنة الرؤيا قلق الشاعر وإثارة المتصوف، فإن الارتفاع بالذات - من كليهما - إلى أفق الأنا الأعلى، يُحدث

(1) جاء نوح ومضى، ص 7.

حالة من التماهي المدهش بينهما على المستوى الذي تندمج فيه رؤى الشاعر والكشف الصوري لدى المتصوف في "ما هو بلا توسط ولا تعين"[1] وهي صورة تتكون على وجهها أعيان الممكنات. والحال أن هناك ارتبطا وثيقا بين الشعر والتصوف، من حيث إن الوعي الكشفي لدى الشاعر ضمن ما تطرحه العبارة الصوفية في شعره يبين أن هناك اندماجا، واتحادا، بين ما يتأمله الشاعر وما تفيض به سوانح الكشف لدى الصوفي، ومن ثمَّ فإن كليهما يبحث في عمق تركيبة الإنسان في علاقته بالكون، مع اختلاف بسيط في توظيف وسائل وجهات النظر، فإذا كان الشاعر يستند إلى الومضة الكشفية بالحس في إبداعه، فإن الصوفي يتوكل بالإشراق في جمع العزم على الفعل بالاطمئنان الروحي في إدراكاته الكشفية لكُنْهِ الذات، وفي كلتا الحالين يتملك الشاعر والصوفي حقيقة التأملات الشاردة، بوصفها السبيل نحو الكشف فيما يمكن أن تصل إليه الإجابة الممكنة؛ للأسباب التي أدت إلى البحث في هذا الوجود، على نحو ما جاء في قصيدة الحاء والألِف.

قالت حروفُ الحقّ
وهي تناقشُ في الألِفِ الشاب:
هل سَيُكْتَب له أن يعيش؟
بل هل ينبغي أن يعيش
أو ينبغي– ربّما– أن يموت!
قالت حروفُ الحقِّ كلاماً كبيراً

---

(1) مارتن هيدجر: الكينونة والزمان، ترجمة وتقديم وتعليق: فتحي المسكيني، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2012، ص 51.

وكلاماً كثيراً.

نصفه غامضٌ ولا تذكره الذاكرة،

ونصفه لا يُفسّره إلاّ العارفون.(1)

تتطابق روح الرؤيا الشعرية مع بغية بلوغ المرام، وما بين حاجة المطلب واستجابة الحق - في قصيدة الحاء والألِف - يكمن الموقف من الوجود في أنماط حياته بالغربة المستدامة، فإذا استنبأت "حروف الحق" ما هو ظاهر وباطن، وما هو غامض وفي حكم توقعات العارفين، وما هو مُبين ومبهم مع حال الشاعر، فليس لهذا التساؤل، عندئذ، سوى البحث عن الاستقامة المطلقة التي يرغب الشاعر في تحقيقها، بعد هذا الضيم من الغربة الوجودية التي آل إليها، والتي تسكنها اللطيفة الروحانية في مستوى اللاوعي، ناهيك عن نزوع الشاعر إلى العهد الذي بينه وبين الحق، وهو بذلك يعيش حياة موزعة بين ضمير المتكلم بغيبته عن واقعه، وضمير التعظيم في حضوره بالقلب مع الحق، وفي ذلك سر الخفاء والغيبة عن الواقع المجدِب، والعقيم بكل ما يتجلى فيه من متواليات دالة على المشقة، والضنك، والعوز المستدام، وفي هذا ما دفع الشاعر إلى استبدال عالم الحق بالخلق، وهو الميل الأصلي الذي اختار له وصلة الحرف لمخاطبته، والحب الذاتي الذي يطوق سمعه "**وإذا أحببته كنت له سمعًا**" واستجابة:

وحدهُ الحاء

قال: اتركوه فهو شمسي.

(1) أديب كمال الدين: ديوان أقول الحرف وأعني أصابعي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2011، ص 67.

هو مَن سيذكرني كلّما هلَّ اسمي.
وسيكتبُ عن رأسي وقد تناهبه الغبار
وحُمِلَ فوق الرماح
من بلدٍ إلى بلد
ومن عطشٍ إلى عطش
ومن واقعةٍ إلى واقعة.
قال: اتركوه.
هل ستناقشون أخطاءَه؟
نعم، سيقعُ في الخطأ
لينجو إلى خطأ آخر
وسيقعُ في الظلام
ليرتحل إلى ظلامٍ جديد.
لكنّه مثلي
سيموتُ غريباً
في البلدِ الغريب.
وستطفرُ دمعته
كلّما غابت الشمس
حزناً عليَّ وعلى آلِ سرّي.
قال: اتركوه فأنا منه وهو منّي![1]

من خلال الحقائق الأليفة من الأعيان، لما في الحكمة المنطوق بها "حرف الحاء" في المصطلح الصوفي" بتفصيلاتها الدلالية التي تنحو نحو تعزيز المتجانس من كل ما بدأ بحرف الحاء من (حق، حقيقة

(1) المصدر نفسه، ص 67 -68.

"بتفريعاتها"، الحال، الحجاب، حرية، حفظ العهد، الحكمة، حب، عين الحياة...إلخ من المصطلحات والمعاني التي تعزز مدلولاتها نحو ما هو معروف لدى المتصوفة، استنادا إلى منطوق الكناية بهذه المصطلحات، وعرف الاستعارة الصوفية التي تقرب السالك في كشفه الإبداعي من تفصيل ظهورات الحق بالخلق، ومجال تجليات أنوار التوحيد، من خلال الإشراق الصوفي والرؤية الشعرية اللتين سوَّر بهما الشاعر نفسه، بالقدر الذي لا ينتهي إلى حد، وذلك لا يحصل إلا باللغة المنزاحة عن صورها الأدبية؛ لأن الهاجس الشاغل للمبدع في خلقه المطلق يكمن في استعمال سِمَةِ الكلمة الدالة على الإشارة المؤيدة بالعبارة الصوفية، ولعل "الهم الموحد في كينونته الصوفية هو التجلي الأدبي - الأخلاقي والمعرفي لوحدة الذات في سعيها إلى التشبه بالحق، أو ما دعاه الصوفية بالتخلق بأخلاق الله، لكن إذا كان الأمر كذلك، فإنه يتخذ في ميدان الأدب صيغة التجلي العملي للمارسة اليومية، والتي تكشف عن نواياه، ومعالم سره في الطريق. وفي هذه العملية تتجمع، وتذوب، وتنصهر، مكونات الأدب؛ لتتخذ هيئة النفس المتجردة عما سوى الحق. إن أدب الصوفي في مستواه المتفاني هو أدب تقليد الحق (المطلق)، وفي هذا تكمن قيمته النهائية (الثقافية الإنسانية الدائمة)"[1]

وليس الحق الذي نقصده في هذا المقام متعلقا بالارتباط فيما يظهر من الأسرار الإلهية؛ أي بارتباط الشاعر بذات الحق كما هو الشأن عند المتصوفة، وإنما الشاعر هنا لا ينفصل عن واقعه، حيث

---

(1) ينظر، ميثم الجنابي: حكمة الروح الصوفي، دار المدى، ط1، 2001، ص 121-122.

يتخذ موقفه من الوجود من خلال تقديم صورة للتجربة الجمالية في نسقها الوجداني بوصفها حقيقة "ميتافيزيقية حدسية، أو ذاتية، لا تنحل إلى معرفة صارمة وصادقة بشكل تعميمي؛ لأن معناها إنما يكون لأجلي فقط، رغم كونها مستقلة عني، فهي بمثابة نداء، ولكنه نداء يفرض ذاته عليّ، ولذلك فإن مثل هذا النمط من الحقيقة هو ما يمكن أن نلقاه في خبرتنا بالفن"[1]. ومن ثمّ، فإن الحقيقة المتوخاة في نظر الشاعر الرائي هي المدار الجوهري الذي من شأنه أن يتم الكشف عن سمات الذات في تطلعها من واقع مداد الوجود الدني إلى الحق الأبي، حتى تتمكن مما يتقى ويحترز منه في تجنب المحذور، والصرف عن كل ما يثلب النفس، كما في قوله:

والكلماتُ الحقّْ

تتوعّدني بالمحذور[2]

أو كما في قوله في قصيدة يا صاحب الوعد:

لبّيك

يا حاء الحق.

لبيكَ يا سين السرّ

وياء السرّ ونون المحبّة.[3]

وعلى الرغم من أن الشاعر يستعمل صورة "الكلمات الحق"، بوصفها تدل على الحق الجامع الذي يتضمن ما تقع فيه الإشارة إلى

---

(1) سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط21، 1992، ص 298- 299.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 149.

(3) أديب كمال الدين: ديوان أقول الحرف وأعني أصابعي، ص 37.

الكمال في كل شيء من صفاته تعالى، فإننا نعتقد بالإضافة إلى ذلك أن لهذه الصورة إشارة إلى ماهية حقيقة الواجب المتوقع؛ لما يتجلى للسالك من صور الحق، والشاعر في ذلك كأنه يريد أن يؤكد أن الكلمة من دون واجب الالتزام بها معدومة الفائدة. ومن ثم، فإن الكلمة - في مثل هذا المقام - هي ما بها الفاعلية حقا، وبوساطتها يُرى الحق في كل شيء، في الظاهر والباطن؛ أي كما عبر عنه المتصوفة "**معاينة شواهد الوصول في السلوك**"، وهو ما تعززه مقامات تربية سلوك الشاعر في اعتزازه بالاستقامة في مقاصد السلوك الحق، ومن إيمانه لدينه، والأنس بالطاعة له. والشاعر في مثل هذه الحال يُعنى بالمعنى السلوكي في نسقه الصوفي، وعمق دلالاته الروحية بكل ما أوتي من مجاهدة؛ للترفع عن النقائص، والمثالب المستشرية في الواقع المزاغ قسرًا، وهو ما دفع الشاعر إلى طلب المعنى الكاشف عن الحقيقة التي تحمل روح التغيير والتسامي على التقليد في تفكر الإيمان، ومعنى الكون، وشكل العلاقة مع الإله، من خلال نصب خيمته تحت سدرة الإله الجبارة، متسائلا ومستفهما حد المشاكسة وهو يرصد الإشارات الكونية، ليس من قبيل سماء مفارقة، بل من واقع حياتي بشري مرير لتعكسها حروفه المشعّة صوب المطلق من أجل الإمساك بنور الحقيقة واستقبال رجع الحدث، وهذا النهج يحسب للحروفي في صوفيته المعاصرة تلميذا وفيا للسلف الصالح... ولكنه ابن عصره الذي اعتصر روح الإنسان وأغرقه في بحار الغربة والاستلاب والتعمية ومناهضة العنف والتعذيب أيا كان مصدره[1].

(1) ينظر، حميد الحريزي: أسئلة الوجود ومعاني الخلود، أديب كمال الدين يسري على صهوة براق (الألف)، موقع المثقف، الرابط: .http://almothaqaf.com

إن الذات الشقية بالوجود، وفيما وصل إليه واقع الحال من تشيؤ، وشعور بالحيرة والقلق، جعل الشاعر يبحث عن الحقيقة البديلة التي تقوم على رسم معاني الحروف في دلالاتها الصوفية، ووفق الإمكانات المتاحة التي تحصنها المقاومة في رفضها الجرح النازف، ومن هنا أصبح الشاعر معنيا بالكشف عن مدى تمام طلب الرحمة، والترفق بالتضرع إلى الحق، بوساطة ذكره الحكيم في آية (كهيعص[1]) في معانيها الدالة على اسم الحق بكل ما تتضمنه معاني الحروف التي تأويها في بياناتها الرمزية حسب تأويل المفسرين. وفي هذا المقطع طلب استغاثة الشاعر بالخشوع؛ لتجاوز الحقيقة الواقعية في مقابل الحقيقة الكونية، أو الوجود الحق الذي يقربه من الممكن، على نحو ما عبر عنه في هذه العبارات من قصيدة "كهيعص":[2]

في قرون ستأتي مرآةَ قلبي المُضيء

فيما يصل إليه الإنسان من غاية، والإحاطة بالحقيقة المأمولة؛ ولهذا يلحّ الشاعر على ضرورة التمسك بالأمل المرتقب، والتسليم بنزاهة الحقيقة في الإنصاف، والتحقق في البذل بالميل إلى رضا الله؛ لرفع الهمة بطلب الأنس:

من دمي أورق الياسمين

رغبة في اللجوء إلى الحق، والوثوق به. وما مساعي الإنسان إلا صفات تقريبية إلا من أجل تعزيز مكانته من قوة الإيمان بحقيقة المشاهدة بالتجلي، وهذا ما عبر عنه في قوله:

---

(1) سورة مريم، الآية 1.

(2) أديب كمال الدين: الأعمال الشاعرية الكاملة، منشورات ضفاف، ط1، 2015، ص 256.

على بابه المحتفي كنتُ في حرفه أنحني
أو أقاومُ في جسدي ما أرى من دمٍ نازفٍ
نخلةً في دهاليز غامضة ظلّلتْها السيوفْ:
جذعُها الكاف
جذرُها الهاءُ والياءُ والصاد
سعفُها العينُ. أورقتُ عينْ
وتجاوزتُ ما قاله الحقّ لي
عن ضرورةِ شقِّ الفراغِ إلى قطعتينْ
وقت تقسيم جرحي البليغ على بابهم كي يروا
في قرون ستأتي مرآةَ قلبــــي المُضيء.
من دمي أورقَ الياسمينْ

ثالثا – وقفة السالك وأسرار المقام

1 – نور السر في الإشارة والعبارة

استوعب الشاعر التجربة الصوفية في رؤاها المتسامية، بعد معاناة شديدة من رفض الحياة الدنيا، وما يحيط بها، فما كان منه إلا دفعَ دواعي الذات إلى البحث عن البديل في أفق آخر، لم يجد له مسوغا في غير نور السر في الإشارة – بالتعيين والتضمين – بوصفها مركز الكشف ضمن نسق المطلوب عن رؤيا الأحوال، وسياق المقصود في معاملاتها التي تفصح عن مكامن الأجواء النفسية، وترنو إليه الأحوال، فيما تستوجبه الاستعدادات لاحتضان المرتقب المأمول، وبحسب ما يعطيه الأمل من أفق ملائم للحياة المرجوة.

وفي ضوء ذلك يعد شعر أديب كمال الدين تصويرًا تأمليا يتجاوز به الواقع، بحثا عن جوهر اليقين في تجلياته الروحانية، والأنس بما يجلي عنه الشجن، والإيناس فيما احتوته معاني الحروف المتبصرة بأمور الحق في صفاته، ولو بصورة رمزية، قد لا ترقى إلى مطالب حروفية الحلاّج - على سبيل المثال - والفرق بين الشاعر والمتصوف في هذا المقام، يكمن في الدلالة الاحتمالية، ففي حين يعتمد أديب كمال الدين على ترميز الحرف الصوفي في صورته التضمينية الداعية إلى القدرة الإيحائية بالتماثل الصوفي، تأتي حروفية المتصوفة بوجه عام لتشكل دلالة ما يخطاب به المتصوف الحق؛ ليصبح مقصود العبارة بينه وبين ذات الحق حقائق ثابتة، وكأنهما معًا "علم الحق"، وهو ما لم تسوغه رؤيا العبارة في شعر أديب كمال الدين الذي ينطلق من وضعية الحيرة المؤدية إلى إماطة اللثام عن المعنى الكامن بطريقة رمزية في حروفه.

ولعل في هذه الرؤية الكشفية؛ للعبارة الصوفية - التي نتوخاها في شعر أديب كمال الدين - ما يومئ إلى الإشارة المتبصرة بالتوهج المستعر في دواخله، ولم يكن ذلك كذلك لولا مسوغات مشاعر الحرمان من الآخر - بجميع تفريعاته - الذي قسا عليه، وزرع فيه بواعث الغربة؛ مما خلق لديه غربة الذات وهجر المقام، فلم يكن له من بدٍّ، والحال هذه، إلا أن يسترشد بإشراقاته التنويرية المستقاة من خفايا الحرف في مدلولاته الصوفية؛ ما يعني أن تجربة الشاعر بغربتها المترامية الأطراف أدت إلى انهيار مظاهر كيانه الوجودي، في مقابل أنها أسهمت في بسط صورة الحق بخياله الكشفي، أملا في الخلاص، وبحثًا عن المعادل الوجداني لكيانه المفعم بالسمو والامتلاء، من خلال

المكلة الحدسية للتخلص من مرارة الواقع الموبوء، هذه المرارة التي تعتمل في كيان الشاعر هي ما أوَى نصيبه من خيبات العالم المتكررة، ولن يثبت ذلك إلا حين يتم إحباط الأنا في مواجهة انكسارها؛ الأمر الذي ينتج منه العجز أو التراجع عن المواجهة، لكن الذات هي وحدها التي تقاوم وترفض أن تستسلم، فهي تمتلك وعيا عميقا بذاها وبالعالم[1]، كما في قوله:

ليسَ كَمِثلي إنْ أرادَ البكاءْ
أنهارُ بحرٍ أُطفِئتْ في رمادْ
أو شجرٌ ممتلئٌ بالثمرِ الناضجِ قد
ضُيِّع وَسْطَ الوهادْ
أو وردةٌ موعودةٌ بالحُبّ قد أُحْرِقَتْ
أو قُبْلةٌ قد حُوصرتْ
مثل بريءٍ يُقادْ
بين صهيلِ الحرابْ.
ليسَ كَمِثلي إنْ أرادَ الرّحيلْ
كثبانُ رملٍ تختفي في رياحْ.[2]

يبدأ المقطع بفعل النفي "ليس" في صيغة الماضي الدالة على الحال، الملحق به أداة التشبيه بالمماثلة، حيث يكون المشبه والمشبه به متعددا، وهو ما يطلق عليه بتشبيه الجمع، وكأن في إظهار صفات

(1) ينظر، كتابنا الرؤيا والتأويل – مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة – دار الوصال، ط1، 1994، 53 وما بعدها.
(2) أديب كمال الدين: قصيدة إشرات التوحيدي، المجموعة الكاملة، ص 198.

التعدد - من غير حال الشاعر مع جواز الكل - جاء لتأكيد نفي الحالة النفسية التي لم يعد فيها البكاء والحسرة يفيد من اتساع تعاظم الجور، واستشراء الفساد والتعسف. وإذا أضيف إلى هذا المستفتح الشاق من الصفات الدلالية في باقي الجمل الشعرية، تبين اجتثاث التواصل مع الحلم، وهي الصفات المعبرة عن الأسى في صور: "البكاء/ الرماد/ الضياع/ الوِهاد/ المحاصرة/ الانقياد/ الخِراب/ الرحيل/ كثبان رمل تختفي في رياح. كلها صور دفعته للبكاء فيما أهاجه من كآبة أثارت فيه دافعة إيجاد البديل. وكأن هذه الصفات تحد من نيل المطلوب، أو من احتواء فضاء الرؤيا، أو من تملك اتساع الحلم، ومع ذلك يبقى المسعى من دون جدوى بالنظر إلى امتلاء الشاعر بالحس الصوفي الذي غمر به حياته بالكشف عن عالم يظل دوما في حاجة إلى كشف؛ ولذلك فالشاعر مثله مثل الصوفي يلج الأعمق، والأسمى، والأنبل في محاولة تخطيه عوالم الحس المتدنية، واعتلائه عوالم الأبدية المتعالية، حيث تنبجس حقائق الروح المثلى بكل معانيها وتجلياتها، ولا شك في أن هذا الوعي غير منحبس، بل هو منفتح على اللامتناهي، باستمرار[1] كما في قصيدة "محاولة في أنا النقطة":

أنا النقطة

أنا بريقُ سيفِ الأصلع البطين

أنا خرافةُ الثوراتِ وثورات الخرافة

أنا معنى اللامعنى وجدوى اللاجدوى

أنا دم أخذته السماء ولم تعطه الأرض

(1) ينظر، عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل ص 54.

أنا بقية مَن لا بقية له
أنا فرات قتيل ودجلة مُدجَّجة بالإثم
أنا ألِف جريح
ونون فتحتْ لبّها لَمن هبّ ودبّ.

لاحظ،

.....

فيّ احتوى العالمُ الأكبر

وهي الزمن المتمرد:

فيّ تجمهر الماضي
وخرجَ باتجاه المستقبل في مظاهرةٍ حاشدة.

......

أنا النقطة
عرفتُ الحقيقةَ وعجنتها بيدي.

آ...

ما أشدّ حزني
ما أعمق دمعتي التي وسعتْ آلامَ البشر
ما أفدح خطيئتي: خطيئة المعرفة
ما أعظم زلزالي وخرابـــي الكبير
أنا النقطة.

والضمير، هٰهنا، مشحون بدلالات مكونات النفس والــروح، ومفعم بالتوحد مع رؤيا الشاعر الكونية؛ وما تركيزه على ضميره إلا بباعث الإحاطة بالضمير الجمعي، وبأصل كل ما يتفرع من مجازات

التعظيم لهذا الوعي الجماعي، أضف إلى ذلك أن توظيف الضمير بهذه الإفاضة يحمل مكانة رفيعة في أعمال الشاعر - على وجه العموم - الأمر الذي يعكس قيمة الضمير المشترك لأصالته، بوصفه عالي الكعب، وعظيم القدر، وهو شأن كل مبدع خلاق يُشرق بجلال أفكاره وعنفوان رؤاه، واستعلاء تصوره، وليس ذلك بعزيز من شاعر منفتح على إبداع المجازات، وأوسع الآفاق، كونه موصول الرحم بأصله، وثقافته الدينية، وليس أدل على ذلك من تعظيم قدر الضمير الجمعي في هذا المقطع، من منظور أن الضمير "**أنا**" يمتاز من الناحية السيميائية بعلاقة ارتباطيه عضوية مع الذات المتكلّمة الفاعلة والمنتجة للفعل، مشكلا بنية كبرى تتألّف من محورين أساسيين في العملية التخاطبية / أنا/ الذات المتكلّمة، والآخر الذي يأتي في درجة تراتبية أقل من ذات مصدر الخطاب.

ولعلّ وظيفة "الضمير أنا" تتداخل مع الوظيفة الإيحائية التي تشير إلى المحتوى كقطب يمثّل نواة دلالية رئيسية متعالية بعلو ألف المدّ "**أنـ(ـا)**"، فشكل الضمير يحيل إلى صاحبه كذات موازية لهذا الألف الواقف والمعانق للسماء. فالضمير يعلن عن صاحبه، وتستند إليه الذات المتكلّمة؛ لتشكّل في مجموعها ظاهرة إشارية للرفعة، والعلوّ، والغلبة، والبقاء.[1]

يا حروفي وملابسي وأصابعي

....

(1) ينظر، ابن السائح الأخضر: سيميائية الضمير - أنا - في الدلالة ونماء التأويل، مجلة سمات، مركز النشر العلمي، البحرين، المجلد الثاني، العدد الأول، 2014، ص 132.

أنا المسافر الذي سُرِقَ حلمه

....

أنا الذي عرفتُ الحقيقة
قبل أنْ تبيع نقاطَها في السوقِ الكبير
وعرفتُ الظنون
قبل أنْ تشتري نونَها من أصباغ المكياج.
أنا الذي أعرفُ ما سيحدثُ لي ولكم يا أصدقائي
فلِمَ لا تعترفون بأخطائكم لي
وتكتفون بإيماءةِ الرأس الجميلة
حينَ أصطفي لكم النبوءات؟[1]

ولعل السمة الدالة في هذا المقطع تعبر عن الشعور بالاستلاب، واختطاف الحلم، وفي ذلك إدراك نفسيٌّ/روحي أضفى على وعي الشاعر الانطباعَ بأنه محمّل بأثقال سلب الإرادة، التي يمكن أن يشترك فيها الوعي المخلص، لذلك يشعره بوخز الضمير، وكأنه يقدم صواب المراد فيما آثره لهذا الوعي من ترقب مأمول، وفي هذا وعي بالمسئولية في بناء ذات الضمير بالقيم التي توجِّه المصير، وتهدي الخطيئة التي تخالف مجلبة الإنسانية وراحة الضمير، على أمل الوصول إلى سواء السبيل، ومن هذا القبيل كان الشاعر ساعيا إلى البحث عن الوجه الآخر للوجود الأسمى: (**أنا الذي عرفتُ الحقيقة**) بوصفها جوهر الوجود، في مقابل ملاحقة المضمرات الخفية بوصفها تشكيلا جوهريا لحقيقة مثالية ضائعة:

(1) أديب كمال الدين: المجموعة الشعرية الكاملة، ص 74.

والألِفُ: أنا: مجهولٌ في هيئةِ شاعر،
وإلهٌ في هيئة مجهولْ.
والباءُ حبيبةُ قلبـــي ضاعتْ في دائرة الحوتْ.

.....

لا معنى لي إلاّ في حرفي.
مرّتْ سنةٌ عاريةٌ من عمري، مرّتْ عشرون.
الحرفُ أنا: متهمٌ بجنونِ الراء، صهيل الألِفِ..
بكاء الباءِ، ربيعِ الكافِ، نزيفِ الحاءِ، صمودِ العين..
انتبهوا
إذ تسرقني النونُ إلى عُريي اليومي، أضيعُ وأفنى
انتبهوا رأسي فوقَ الرمحِ إله يبحثُ عن معنى![1]

يبدأ الشاعر في هذا المقطع بالتنسك بحرف الألِف، وهو ليس حرفا عاديا، ولكنه يمثل في نظر الشاعر قيمة رمزية مستمدة من كونه "**قَيُّـــوم الحُروفِ**" به "نفهمُ الوجودَ، ونكتشف مُعَمَّيَاتِه ومُلابساتِه، فـــالوجودُ حرفٌ، والحرفُ وجودٌ، فَهُمَا مَعًا يَتَمَاهَيَانِ، وهما معًا يتبـــادلان الأدوارَ في مرآة الحياة والذاكرة والدين والأسطورة والمخيال، وفي فضاء الترميـــز بالقوة القَوَوِيَّةِ والتجريدِ المتعالي... فالوجود حرفٌ لا تكون الكتابـــةُ إلا به، والخَلقُ كتابة، والكتابةُ غرسٌ، والغرسُ نفْـــسٌ، والـــنفسُ وجـــودٌ. وهكذا تبتدئ دائرة الوجود بالحرف وتنتهي به وإليه[2]. وهي المســـاحة

(1) المصدر نفسه، ص 153.
(2) أحمد بلحاج آية وارهام: أبجدية الوجود. دراسة في مراتـــب الحـــروف ومراتب الوجود عند ابن عربـــي، منشورات أفروديت ط 1، المغـــرب 2013 (مقدمة الكتاب).

التي جسدها المتصوفة لتعزيز رؤاهم بالحرف ودلالاته الرمزية التي تشير إلى علْم البدء كله. "والمنظومة الصوفيّة الرّمزيّة التي تتّخذ الحرف رابطة وجوديّة ومسلكا للتقريب بين العبد والرّب، ومنظومة الإبداع الشّعري الذي يستثمر المساحات الرّمزيّة اللامتناهية حتّى يتّخذ الحرف رابطة تصل بين إنسان وإنسان، ذلك أنّ الإنسان هو "الحقيقة الأساسيّة التي نستطيع إدراكها في العالَم، فهو يتّصف بالحضور والقرب والامتلاء والحياة، وفي الإنسان وبه وحده يصبح كلّ ممكن واقعا، لهذا فإنّ إهمال الوجود الإنسانيّ أو تغافله معناه الغرق في العدم."[1] ولا بد من الإشارة هنا إلى أن معنى الحرف في هذا المقام تجعلنا نقر بوجود تداخل في سماته، بين رمزيته في شعر أديب كمال الدين، وأيقونته في مفهوم المتصوفة، وكأنهما وجهان لعملة واحدة إلا فيما ذكرناه سابقا من حيث الاختلاف بين المعنى والرتبة، أو المقام، ما يعني أن الحدود بين توظيف دلالة الحرف تكاد تكون مشتركة، نسبيا، من حيث إن الحرف عند الشاعر تندمج فيه الذات، ليكون الحرف هنا مطية لسيرته التي تحاول أن تتجاوز الواقع، وبما تحمله دلالات التطلع والحلم بالانعتاق، وبحدود المعنى الذي يستثنى منه الحلول في ذاته تعالى، وفيما لا يمكن للعقل تجاوزه، إلا من حيث استعمال الحرف مطية، في حين يتماهى الحرف مع الذات المتكلم عنها – وهي هنا ذاته تعالى في صفاته – فيما يمكن أن يتجاوز حدود العقل، ومنزلة الخليقة، إلى المطلق في ذاته تعالى، وهو ما يطلق عليه بالحلول في وحدة الوجود، كما عند المتصوفة، وما بين المطية

---

(1) ينظر، حياة الخياري: الحَرْف شكل من أشكال التّعبير الرّمزيّ، وينظر أيضا، عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 بيروت 1984، ج2، ص 634.

في حدّ التنسك والتماثل في حدّ الحلول، صفات مشتركة، في الوسيلة بالتضمين، ومختلفة في القصد بالتضاد.

ولعل في استعارات المقطع السابق ما يفي بتوضيح الرؤيا الحسية من أجل البحث عن الأكوان الممكنة، وحضرة الوجوب في حقيقة الرؤية الروحية العلوية، التي تسعى إلى الاطمئنان بالنفس في الكون المطلق بالمشايعة، ففي حين جاءت رؤية واجب الواقع الممكن بعلته في هذه المفردات: (لا معنى/ سنة عارية/ متهم بجنونِ/ صهيلِ/ بكاءِ/ نزيفِ/ صمودِ/ عربي/ أضيع) على وجه الاستعارة بين العزم على سلوك طريق واجب الممكن، بما في الواقع من علل التجافي والاستلاب، جاءت العبارة الصوفية في استعاراتها، بخاصة في الحروف الماثلة؛ للدلالة على واجب الوجود في ذاته تعالى بنور بصيرة الحرف، وعلى وجه التحديد في هذا المقطع، ففي الاستعارات الأولى صور تشبيهية، في حين هي في الثانية تنزيهية، تأتي في العبارة الصوفية رمزا لصفات ذات الجلال على حد قول ابن عربي:

إِنَّ ٱلْوُجُودَ لَحَرْفٌ أَنْتَ مَعْنَاهُ
وَ لَيْسَ لِي أَمَلٌ فِي ٱلْكَوْنِ إِلاَّهُ
ٱلْحَرْفُ مَعْنًى وَمَعْنَى ٱلْحَرْفِ سَاكِنُهُ
وَمَا تُشَاهِد عَيْنٌ غَيْرَ مَعْنَاهُ(1)

وقد استعمل الشاعر أديب كمال الدين الحرف هنا لما له من قدسية دالة على السمو، وليس على التماثل الذي به صورة الحق،

(1) ابن عربي: الفتوحات المكية، 2/330.

كما هي عليه الحروف عند الصوفية التي تعني عندهم سـر الوجـود الذي تحتويه الحروف، على نحو ما توضحه هذه الرسمة البيانية الـتي تختزل صورة الحروف في سياقها الصوفي المحـض؛ لإعـادة توازنـه النفسي، وتوثيق سماته الروحية، كما ورد في المقطع السابق:

رقم	صفة الحروف	الدلالة القدسية
1	الضمير في (حرفي)	قوة وسُلطة
2	الراء	وهي دولة الحق
3	الألف	وهي سلطان الحق
4	الكاف	وهي كاتب الحق
5	الحاء	وهي حافظ الحق
6	العين	وهي رؤيا الباطن

أضف إلى ذلك، يأخذ الحرف مساره القدسـي النسبـي في شعر أديب كمال الدين؛ لإظهار كيفية تبصـره الكـون، وتأملـه المستقبل فيما يطلبه الاستعداد الواعد؛ لكي ينبلج الوجود على الوجه الأمثل، بما تستدعيه رفعة الحياة، بحثا عن ملاحقة الأفق كما في رأي أدونيس: "نحن لا نَقبض على الأفق، بل نتنسّمه ونستبصِر فيـه. وإذ نَكتب عنه، نكتب تنسُّمَنا واستبصارَنا، لا المعنى ذاتَه"[1]. وغالبا مـا نجد في شعره الجمع بين الارتباط بالسمو لرسم إنسانية الإنسـان في واقعه، والتعاهد مع القدسية التي تتصف بالصفات الروحانية للخليفة الإنساني ﴿إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً﴾ المكمون في السر، حـتى يكون وقاية للظاهر والباطن، وعبرة محمودة.

(1) أدونيس، النصّ القرآنيّ وآفاق الكتابة، دار الآداب، ط 1 بيروت 1993، ص 41.

الرحمن
خَلَقَ الأكوانَ وسلّمني مفتاحَ الأرضِ وبايعني.
لكنْ عذّبني الجندْ
إذ آلمني أرقُ الليلِ المطعون، فشرّدني السلطانْ.
فبأيّ أقترحُ الليلةَ معراجي..
وأقودُ مماليكي، شمسي وغيومي نحو الله؟

الرحمن
خَلَقَ الإنسانْ
آتاهُ الحكمةَ طيّعةً والبلبلَ والهدهدْ.
لكنّ الأرضَ انذهلتْ والمأساة اتسعتْ وتعرّتْ
والغربة قد كبرتْ.
فأشيري يا كلمات الرحمةِ..
إنّ الإنسانَ بحُسبانْ.[1]

2 - وقفة المتأمل

لقد صنع أديب كمال الدين رؤاه الكشفية بما تشكله اللغة بسبل دلالات الحرف في مضامينه الصوفية، وبما تخلقه سمة الكلمة في قدرتها على خلق صور فنية والمعنى الافتراضي Propositional Meaning وذات فضاءات أرحب، تمثل عالمه الأسمى، وتنجلي حقائقه بمدار اللغة بالقدر الذي تتيحه من إمكانيات فنية، ومن خلال الكشف

(1) أديب كمال الدين: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد1، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان 2015، ص 204.

باللغة يخلق الشاعر عالم وجوده، ويعد ذلك لدى المشاعر المتأمـــل في إشراقاته شعورا طبيعيا تستلطفه الذات الظمأى لمعانقة الكلـــي، "ولا يقف الصوفي عند هذا الجانب، فقط، بل يفترض أن الـــنص الـــذي يصوغه يصور تجربة حياتية روحية فريدة من نوعها، تندرج في إطار واقع فعلي معيش خاص به. مع ذلك، فإنه يصور تجـــارب أخـــرى يشترك فيها مع متلقي خطابه الصوفي؛ وهذا التصور يتخـــذ منحـــىً واقعيًا في العرض والوصف والتخييل"[1]، غير أن هذا المنحى الواقعي يسمو عن واقعيته المألوفة، بحثا عن واقعية القيم الإنسانية في معناهـــا الأسمى، ومحاولة وصل الذات بهذا المعنى؛ لتأصيل جوهريته، بوصـــفه امتدادًا روحيا لأصالة الذات في نشداها المتعالي، والمثال، عبر جـــدلها الدائم مع الواقع القائم على التأمل والاستبصار:

سأكون قريباً من إيقاعكَ يا فجراً
يُحْملُ فوقَ الرمح
سأكونُ الراء، أنا الراء
منذ طفولة أمطار المعنى في قلبـــي.
وأكونُ الألِف، أنا الألِف
منذ شروق الشمس إلى غيبوبتها المرّةِ وسط الأمطار.
سأكونُ السين، أنا السين
منذ مجيء الهدهد من سبأ الناس[2].

(1) محمد المسعودي: اشتعال الذات – سمات التصوير الصـــوفي في كتـــاب الإشارات الإلهية لأبـــي حيان التوحيدي، دار الانتشـــار، ط1، 2007، ص 67.
(2) المجموعة الكاملة، ص 158.

ولعل في توظيف الحروف (الـــراء) و(الألـــف) و(الســـين) في تضاعيف سمة كل كلمة، مرتبط بالقرينة الدالة على الداخل المتعالي في قمة الوجود، منذ مجيء هدهد سليمان في قوة إدراكه وفطنته، والعليم بخفايا الجوهر، والعارف بما لم يحط به أحد من الخبر اليقين، وفي ذلك كناية عن غريزة التطلع التي تُمني الشاعر بالحادث المرتقب. والشاعر إذ ينهج هذا التوجه فلأنه يقترب من أسلوب الصوفية الوجودية التي تستمد مصدر طاقتها من التسامي الروحي عن طريق تلاشي الوجدان البشري في الكينونة الإلهية المطلقة، في حين تستمد الوجودية طاقتـــها من ينبوع الذات البشرية في حد ذاهّا، بوصفها مصـــدر الطاقـــات برمتها... ومن ثم فإن كلا من الصوفية والوجودية - في مثل هـــذه الحال - تشتركان في سعيهما إلى تجاوز وجودهما إلى الوجود المطلق؛ ولذلك ظل في يقين الوجوديين أن "التعالي شعور صادر عن تجـــاوز الإنسان لوجوده نحـــو وجـــود الآخـــرين، ويؤكـــد كيركجـــارد Kierkegaard أن الإنسان يتعالى هو كذلك بغية التواصل مـــع ذات الخالق، وتجاوز عالمه، وعالم وجوده الذاتي، عبر تجربة ذاتية ممكنـــة" وفي ذلك تأكيد على قدرة الإنسان، ويقينه، في تحقيق ذاتيته، لكنه في نظر الوجودية قوة عظيمة تمتلك مصـــيرها وفـــق مبـــدئي الحريـــة والاختيار. ومن ثم، كان رفضها للواقع مبنيا علـــى أســـاس "إرادة القوة" التي لا يتمتع بها إلا الرجـــل العظـــيم الـــذي تبنـــاه نيتشـــه Nietzsche في مشروعه الفلسفي، فالوجودي يتسامى عندما يكتمل فيه روح هذه الإرادة، وما عدا ذلك فهو مجرد عبث، لكن الصـــوفي يقتبس من بواطن الأشياء لهيبَها، ويقتـــنص أســـرارها، ويلامـــس كوامنها، ولا يقنع أبدا بظواهرها، بغية استشراف أبعادها المابعديـــة.

والتوغل في العمق صفة مميزة للصوفية، ليس لمجرد إشباع نزوة "الماوراء - مادي" وحسب، بل هي نزوة "ميتافيزيقا - الروح" وقد يعني ذلك أن الإنسان "في الفكر الصوفي لا يعيش حالة من اللاوعي أو السلبية، بل إن الإنسان هو الحقيقة الأكثر حياة في هذا الوجود"(1) الخفي الذي تكمن ملامح ملامسته في مصدر حواء "النقطة" في مقابل جوهر آدم الحرف في "الألف"، وهما معا يشكلان سر العلم بحقيقة الاعتبار، فيما هو كائن، وما ينبغي أن يكون بالوجوب من الحقيقة الإنسانية، وقد لمسنا في هذا المقطع ما يبعث على المواساة، والاتعاظ بمضرب الامتثال بحواء وآدم فيما لحق بالشاعر، حين "يشي ضحك الحرف بضرب من الاستخفاف المشوب بالشّفقة على النّقطة التي تواسي آدم على ما ألحقته به حوّاء من "آثام"، متجاهلة ما يجمعهما من اشتراك في الحقائق "الإنسيّة" التي تؤهّلهما، معا، لتقاسم المعاناة الحّافة برحلة الجسد. فهي من تشاطره لذّة الخروج من نعيم الجنّة، بقدر ما تشاطره عذابات الهبوط إلى جحيم اللّذّة.(2)

قَالَتِ النُّقْطَةُ:

أَيُّهَذَا المُعَذَّب

أَنَا بَعْضٌ مِنْكَ!

ضَحِكَ الحَرْفُ وقال:

---

(1) ينظر، كتابنا الرؤيا والتأويل ص 55، 56. وينظر أيضا، غازي الأحمدي: الوجودية فلسفة الواقع الإنساني، ص 55. وينظر أيضا، محمد مصطفى هدارة: النزعة الصوفية في الشعر العربي النمعاصر، مجلة فصول، ع14، 1981.

(2) حياة الخياري: الحَرْف شكل من أشكال التّعبير الرّمزيّ - مقاربة إنشائية - الرابط، http://www.brachylogia.com.

أيّهذي المُعَذَّبة
أَنْتِ بَعْضٌ مِنِّي.

لقد أراد خطاب أديب كمال الدين الصوفي أن يخلِّص أناه من سجنه، ويخرجه من هشاشة الواقع، ويلحقه بسماوات المطلق اللامتناهي نحو أعمق معاني السمو في محاولة معرفة الحقيقة:

أنا النقطة
عرفتُ الحقيقةَ وعجنتها بيدي
قبلَ أنْ يصلَ الإنسان إلى الكلمة.[1]

ويذهب الشاعر إلى أن ما لقيه من عالمه المرير - بهدر التحولات والإمكانات - صبغ عباراته بالتوسّل بالمكاشفة، والتلوّن بالممكن في البحث عن عين الحقيقة النفيسة من كل شيء، وإدراك المستطاع مع الترجيح، قبل أن تجري فيه ما يؤتدم من آراء مصبوغة بالاقتداء، أو العمل بموجب التقيد بالارتهان لـ "المكياج" حسب المراد تمثيله:

أنا الذي عرفتُ الحقيقة
قبل أنْ تبيع نقاطَها في السوق الكبير
وعرفتُ الظنون
قبل أنْ تشتري نونَها من أصباغِ المكياج.
أنا الذي أعرفُ ما سيحدثُ لي ولكم يا أصدقائي
فلمَ لا تعترفون بأخطائكم لي
وتكتفون بإيماءةِ الرأسِ الجميلة
حينَ أصطفي لكم النبوءات؟[2]

---

(1) ديوان النقطة، ص 15.
(2) المجموعة الكاملة، ص 74.

تتحقق سمات هذا المقطع في نبض الكلمات الدالة على مفارقة جسامة المنفى، وبريق التوق، وفق تحديد العلاقات المتباينة بحسب النظر إلى محمولاتها الدلالية التي تجمعها صيغ التقابل في الحدث، أو في الفعل، أو في تقابل المتضايفين كما في هذه التقابلات:

عرفت الحقيقة ≠ عرفت الظنون

تبيع نقاطها ≠ تشتري نونها

أعرف ما سيحدث ≠ لا تعترفون بأخطائكم

تكتفون بإيماءة ≠ أصطفي النبوءات

وكأن هذه التقابلات جاءت لتوضح لحظتين متواجهين، لحظة الصورة الماثلة الآنية، ولحظة الصورة المثالية الإشراقية، أو لحظة الوجود الفعلي، في مقابل لحظة الوجود المطلق، انطلاقا من مفارقة المتضادات في الحياة بين الواقع المعمول والواقع المأمول، وفي هذا المنظور ما يجعل الشاعر شديد الارتباط بمحاولة التغيير، تغيير الواقع الذهني، قبل الواقع الفعلي، بخلق واقع آخر ينطلق من تساؤلات جذرية تستقصي التطلع في امتداده الإشراقي لتوسيع أفق المرام:

حين أصطفي لكم النبوءات

وإذا كان للكلمة من نبض انبعاثي فهي هنا تعبر عن الإشراق الذاتي والقدرة التنويرية، رغبة في محاولة تحدي الواقع المتردي، مقابل تعويضه بجوهر العالم الأمثل، والمقترن بالنفحات الرحمانية، الباعثة على الهداية والعظة، أو استبدال اللامرئي بالمرئي، بما ينطوي عليه الوجد من مكابدة أحوال الكون، ضمن المحور الدلالي "**لاصطفاء النبوءات**" في علاقة ارتباط مع صيغ التقابلات الفائضة في شعر أديب كمال الدين، بوجه عام.

وفي نصيحة الشاعر ما يشي بتشيؤ الإنسان حين وجد فيه العجز الكامل، والنكوص داخل الإغفال والإهمال بفعل خطيئة الذنب، وسجنه في عالمه المترع بالفقد، والطافح بالتضييع، وكأنه مطمور في التناسي، أو في دائرة أبدية لا فكاك منها؛ الأمر الذي أيقظ الشاعر إلى ما هو في صلب الحق؛ للبحث عن القيمة الجوهرية للوجود الأسمى الذي لا دلالة له سوى السعي إلى الترقب، والتوقع، وهذا يعني أن الشاعر أراد من قيمة الإنسان أن تكمن في سَنام كماله لا في أسفل المندثر، الفاني، ومادية الحياة وحِطتها. وإذا كان الشاعر قد أولى اعتناء بالمقترفين؛ فلأنه وجد فيهم صفة الهروب من الذات؛ نتيجة لحرمانها من موطنها الأبدي، وإقصائها من عشق الحياة السرمدية؛ لذلك جاءت صورة التنبؤ منه بمثابة تكليف، وإلزام الآخر بواجب ما اجتباه لهم؛ مما يبلغ به صلاح الأمر من الإحاطة بتعاليم الحكمة، وبغية الوصول إلى ما آثره لهم بالكمال الجمعي من العبرة وسبيل الرشاد.

ويمكن تصور هذا الوعي في تجلياته المدركة بالوجدان، والمتدفق بحرارة المتعالي في نصّ "إشارة السين" من ديوان إشارات الألف، في قوله:

إلهي،
رأيتُ السينَ تفّاحةَ حُبٍّ
تبسّمتْ إليَّ وأشارتْ.
لكنّي تذكّرتُ حرفَكَ الأعظم
فاحرنجمتُ
ونزلتُ من الدرجِ أجرّ خطاي

مرتبكاً محروماً مذهولاً.
إلهي،
من بعد سنين وسنين،
أسأل: هل كنتُ محظوظاً
إذ فارقتُ التفّاحةَ وسط السين
وأنا الجائعُ حدّ اللعنة؟
هل حفظني المشهدُ هذا
مِن مشهدِ ما لا يُقال؟
هل آواني حيّاً
وأنا أركضُ مذعوراً في واقعةِ الزلزال؟[1]

يشير هذا النص إلى تخطى المحذور بفضل "**سَناء الحق وسنا برقه**" في مدلول حرف السين الذي يعني عند المتصوفة: سر العلم، وسر الحال، وسر الحقيقة، وسر التجليات، وهو مثال للعلو الروحي الذي وجد فيه الشاعر الهَدِية في متابعة الحقيقة الكلية الخبيئة، بما هي انسجام واتحاد لروحه في رحاب المطلق، على الرغم من العثرة التي كادت تودي به إلى السقوط في حبائل المحذور، لولا تشبثه باسم الله الأعظم، حيث نزل يجرّ خطاه، مرتبكًا، محرومًا، مذهولا، فما كان من الشاعر إلا إخفاء تشبثه بأمور دنيوية مرّت به، أو تصوّرها وقعت عليه، وما تزال. وادّعى أنه بعد سنين وسنين صار ينام سعيدًا وسط الشارع، كما في قوله:

لكنّي من بعد سنين وسنين
أنامُ سعيداً وسط الشارع،

(1) أديب كمال الدين، إشارات الألف، ص 24.

وسط كوابيس السين:
إذ أضعُ على الأرضِ جسدي
لكنْ مِن دونِ رأس،
وأضعُ على الأرضِ رأسي
لكنْ مِن دونِ عينين أو شفتين[1]

فبعد أن شعر الشاعر بتلك الكوابيس التي أخطرتـــه بالارتبـــاك والحرمان والذهول، واصل على استمرار عمل ذلك المحذور في دخيلة نفسه الساعية إلى الخلاص، الخلاص بأساليب المتصوّفة ووسائلهم التي لم يعد يجد غيرها منقذًا لروحه من عصياناتها وشراكها[2]، ولعـــل في ذلك الخلاص مسعى من الشاعر إلى الجانب المشرق في الســـماوي، بديلا عن الجانب الهيولي في هبائه المنبث، محاولة منه لإيجاد عالم آخر يستشرف فيه المستقبل، ويتطلع إليه في مسار الرؤيا. مـــا يعـــني أن الشاعر مسكون بهمِّ التغيير، وفي الوقت ذاته منشغل بما كسبه مـــن صفاء كشفي بتأييد النور القلبـــي الـــذي أبلغـــه حيـــاة الســـرور بالوجدان، بعد الضياع، والاستيفاء بمقامات الســـالكين الصـــالحين، والتنزيه عن الشوائب، رغبة في بذل الجهد للحصول علـــى حيـــاة أرحب.

والحال، أن الشاعر في مثل هذا المقام عـــالق في الـــبرزخ الـــذي يفصل ما بين المرئي واللامرئي، حيث تتلاقح فيه الرغبة في التســـامي باشتهاء الوصول إلى الحق بالرؤيا الكشفية، ومحاولة التمـــاس فكـــرة

(1) المصدر نفسه، ص 25.
(2) ينظر، عبد المطلب محمود: أديب كمال الدين في (إشارات الألف) محنة الحُروفيّ بين المفارق والصوفيّ .http://www.adeebk.com

الخلاص؛ كي يتخلص من الشعور بالضياع والاستلاب، والفساد والاستبداد؛ الأمر الذي جعله يتوسم في (السين) "**تفاحة حب**"، لما في هذا الحرف من دلالة مكتنزة بالمدلول الصوفي الروحي، فهو إما دال على **سلوك طرقات الغيوب لوقع البراءة من العيوب**[1]، **أو "خفض جناح الذل"**[2]، **أو هو "استواء على عرش الوجود"**[3]، **وفي كل هذا، يحاول الشاعر أن يجد نفسه في معانقة الصفاء، يتوحد به في سكون "سناء الحق وسنا برقه"**، والسعي إلى الظفر بالتحرر من القيود الوضعية، والسمو بذاته إلى الأنوار التوحيدية، وهي صفة لا يتمكن منها إلا أصحاب المعرفة من الذين يدركون الحقيقة في صفات الحق، بأنوار التجلي التي يتثبت ما ينفيه العقل، على نحو ما كان في مرامه:

إلهي،
خذْ بيدي
ولا تتركني أنسى،
في السلمِ وفي الحرب،
حاءَ الحمد
طرفةَ عين"[4]

إنها الرؤيا بالقلب التي تنأى بنفسها بعيدا عن الواقع المعمول، بحثا عن الواقع المأمول، حيث مدار السعي للوصول إلى المبتغى الذي

(1) ينظر، الشيخ أبو سعيد بن أبي الخير، مخطوطة المقامات الأربعين، ص 5.
(2) ينظر، الشيخ أحمد بن المبارك، الإبريز، ص 62.
(3) ينظر، محمد غازي عرابي - النصوص في مصطلحات التصوف، ص 94 -95.
(4) أديب كمال الدين: إشارات الألف، ص 109.

يتيح له السكينة في الأسمى، ويضفي على حياته معنى الأصالة، ويسقط عليها جمالية التبصر بقصد النفاذ إلى الماوراء الخفي (حاء الحمد)، وهذا يعني أن النزعة الصوفية لدى أديب كمال الدين تكمن في الرؤيا وليس في موضوع الرؤية التي تحول ما هو ثابت إلى تصور متداول، وفي ظل هذا التصور ظل الشاعر يصارع التمزق الذي يجد نفسه في هويته الوجودية القائمة على التبدد المسكون بالمجهول، فلم يكن منه بد - في هذه الحال - إلا أن يحاول إحداث مكانة تليق بمخاطبة مشاعره، وإيجاد رُتبة خشوع لروحه الفياضة، سواء بتماثل نصه الكوني، أم بملحمة الرؤية المشتركة في حروفيته التأملية، أم في مفارقة المواقف من خلال توظيف المعنى وراء الحرف، سعيًا إلى ابتغاء مقام للسكينة الروحية التي من شأنها أن تعزز"ما يجده القلب من الطمأنينة عند تنزُّل الغيب" بالحرف ببيان، كما هي الحقائق بطريق المكافحة، ولذلك يستجلي الفهم بذلك غاياتها ويدرك أعز مناهلها، فيرتفع الطلب حالتئذ، وتزول الحركة النفسية الناشئة من الشغف إلى استجلاب المطالب... فإن وجدت الحركة بعد ذلك فإنما تكون كحركة العالم من معلومه المحقق إلى مثله للمطالعة لا للتحصيل. وأي معلوم ظهر هنا على الفهم يقابله لغات السكينة المسماة بالحروف. وهي لغات تفي بالمقصود عند التفهيم والتوصيل الإلهي"[(1)]، والتواري خلف أستار الحجب، والانجلاء في أول ما يلوح من تجليات صفات الحق، على نحو ما قاله في قصيدة إشارة الهاء:

إلهي،
في الإشارة السبعين

(1) كمال الدين عبد الرزاق القاشاني: معجم اصطلاحات الصوفية، ص 192.

سأصلُ إلى هائكَ أو سرٍّ هائك.
هكذا أمَنّي القلبَ في كلِّ مرّة.
لكنّي
إذ أصل إلى الإشارة السبعين
لا أجدُ هاءَكَ أو سرّ هائك،
بل أجد الألِف
تماماً كما عرفته أوّل مرّة
رغم أنه عبرَ سبعين بحراً من بحورك،
وطرقَ سبعين باباً من أبوابك،
واحترقَ في ثلاثين ليلة للقياك،
وتأرّقَ في عشر آياتٍ من الفجر،
وتشظّى في تسع آهاتٍ من العصر،
وضاعَ في سبعِ رواياتٍ من الـ (أين)
ليختفي في طرْفةِ عين!"[1].

ولا شك في أن السمو إلى الكينونة لا تستوعبه إلا لغة تسعى إلى احتواء المطلقات الجمالية، والروحية، والفكرية والوجدانية، فلم يكن من الشاعر إلا اللجوء إلى مقام حرف "الألِف" الذي يشار إليه في لغة الصوفية بـ "**الذات الأحادية**"؛ لأن استقامة الألِف – عندهم – علامة قيّوميّة، أمّا الحركة الأفقيّة المائلة فعلامة تكوين؛ إذ يعلّل ابن عربي جعل العرب الألف مبتدأ الحروف، ويجيب عن السؤال الأربعين في الفتوحات المكيّة وهو: « كيف صار الألِف مبتدأ الحروف؟ الجواب لأنّ له الحركة المستقيمة وعن القيوميّة يقوم كلّ

(1) أديب كمال الدين: إشارات الألف، ص 108 – 109.

شيء، فإن قلتَ إنّما يقع التكوين بالحركة الأفقيّة، فإنّه لا يقع إلاّ بمرض والمرض ميْل.[1]

رابعا – مقام الحرف في مدار الوجود

1 – الكلمة وراء الحرف

تبدو صلة الكلمة – بسياقها الدلالي – في اللغة الصوفية مرتبطة بمفهوم تصور التجربة الذوقية الوجدانية التي يمر بها المريد، ومحاطة بالمفاصل الروحية، ومطوقة بفهم وجهة الحركة التي تقود السالك إلى التحلية[2]، والتخلية[3]، والوصال[4]؛ للبحث عن صورة الحق في ذات الخلق، عن طريق المباينة والتماثل؛ وكأن "الكلمة" في نظرهم لها علاقة امتثالية بالمجازات، ذات التأويلات الذوقية المتعددة، وبالإشارات ذات الدلالات الروحية؛ أي بسوْق "الكلمة" على المعنى المقصود في تباريق تجلي صفات ذات الحق، ما يعني أن دال الكلمة – عند الصوفية – لا يكتسب دلالته إلا من خلال علاقته الروحية، من منظور أن هذا الدال يرسم صورة الذات بين اتباع ما هو "دال مرآوي/ قدسي The specular signifier والتخلي عما هو دال

(1) ينظر، حياة الخياري: الحَرْف شكل من أشكال التّعبير الرّمزيّ – مقاربة إنشائية (مرجع سابق)، وينظر أيضا، ابن عربي: الفتوحات المكّية، دار صادر، ط1 بيروت د. ت، ج 2، ص 122.

(2) التخلية: تطهير النفس من أمراضها وأخلاقها الرذيلة.

(3) التحلية: هي ملؤها بالأخلاق الفاضلة وإحلالها محل الأخلاق الرذيلة بعد أن خليت منها.

(4) الوصال: طلب وصول السالك إلى هدفه بالوصال بالمحبوب والفناء فيه، كي يأمن من الاغتراب.

عرضي/ مــــادي The symptomatic signifier ؛ لأن الكلمــــة أو الشيء عندهم "لا يماثلان الدال والمدلول كما هو عليه في استعارات ودلالات الادب، بل هما يستمدان معناهما مـــن خـــلال **التمثيـــل الثقافي**"، وهذا التمثيل هو الذي يطابق الــــدال والمــــدلول بالكلمــــة والجملة، في بعدهما التركيبـــي للعبارة، المترعة بالجانـــب الروحـــي داخل منظومة اللغة الصوفية التي شفَّرت الكلمة بدلالات خاصـــة، يغلب عليها طابع الاستعدادات المسبقة، مثل (الأذكـــار، والأوراد، والمجاهدات، والرياضات، والخلوات...الخ)، مـــن هيئـــة أن "هـــذه الألفاظ لا تعرف عن طريق منطق العقل والنظر، بقدر ما تفهم عـــن طريق الذوق والكشف، ولا يتأتى ذلك إلا لسالك يداوم على مخالفة الأهواء، وتجنب الآثام، والبعد عن الشهوات، وإخلاص العبـــادات، والسير في طريق الله (...) حتى تتكشـــف لهـــذا المريـــد الصـــادق غوامضها، وتتجلى له معانيها[1]، كما وتؤدي هذه الاســـتعدادات إلى تكون (الذوق الصوفي)، وهو مصطلح خاص بهم، لا يخضع لمنطـــق العلم، يدرجه المتصوفة ضمن (علم الأحوال)، ويفهم مـــن ســـياق المصطلح في مؤلفاتهم أنه يعني (المعرفة، والادراك، والفهم /الحدســـي) "فهو نور عرفاني يقذفه الحق في قلوب أوليائه، "والذوق هو القاســـم المشترك عند المتصوفة، وبالنتيجة هو القاســـم المشـــترك في تكـــوين اللغة/النص. وينبه المتصوفون قراءهم إلى فهم هذه المسألة والدخول في التجربة كي لا يحجبوا عنه كنه مـــرادهم. والـــذوق عنـــدهم أول درجات الشرب، فيكون الأخير أول درجات التلقـــي/الاســـتقبال،

(1) حسن الشرقاوي: (مقدمة) معجم ألفاظ الصوفية، مؤسسة مختار للنشر، القاهرة، ط الأولى، 1987م، ص 7.

والسكر نتاج الشرب، فيصبح السكر أول درجات الإرسال/الانفعال، وهذه الحالة تؤدي إلى درجة أعلى من الذوق تسمى (المعراج الصوفي)[1] الذي لا يتحقق التعبير عنه إلا بالكلمة، المتضمنَة في العبارة، بوصفها طريق التجلي إلى مراتب الحقيقة، إلى جانب كونها تحتمل تأويلات عديدة، وهكذا تقوم المعرفة التأويلية للكلمة على أساس من الذوق الروحي، وفي هذا ما يعني أن العلاقة بين الكلمة ومدلولها الإشاري، والممارسة الذوقية لها، ذات طابع سيميائي حدسي، بعيدًا عن كل الوسائط المادية أو العقلية، ولا يفهمها إلا مَن يسلك معارج المقامات والأحوال، ويمتلك قبس المعرفة الروحية. أضف إلى ذلك أن التأويل عندهم يتوزع بين إدراك العقل وإدراك القلب، أو على نحو ما اصطلحوا عليه بالإدراك العلمي والإدراك المعرفي، "والفرق الجوهري بين المعرفة والعلم، أن المعرفة إدراك مباشر للشيء المعروف، والعلم إدراك حقيقة من الحقائق عن الموضوع المعلوم. والمعرفة حال من أحوال النفس تتحد فيها الذات المدركة، والموضوع المدرك والعلم حال من أحوال العقل، يدرك فيها العقل نسبة بين مدركين سلبًا أو إيجابًا، أو يدرك العقل مجموعة متصلة من هذه النسب"، وفي هذا النوع من الكشف الروحي تتسع رؤية الصوفي من خلال تأويله الشمولي للأشياء التي ترتفع في نظره من الاعتقاد إلى التجربة الروحية بفنائه عن نفسه وعن الخلق، فيتحد بالمحبة الإلهية، وكأن هذه المحبة هي خلاصه الوحيد وطريقه الأمثل للمعرفة اليقينية التي يستمدها الصوفي من تفسيراته، وعباراته في

---

(1) شريف هزاع شريف: استراتيجية اللغة الصوفية، موقع محمد أسليم، الرابط، http://aslimnet.free.fr/ress/charif_h/ch4.htm.

التوحيد من خلال وحدة **الشهود/ الوجود**.[1]

إن أي عمل فني لا تكتمل فعاليته إلا بمشاركة فعالة من متلقٍ مطلع على كيفية حل الشفرات المستخلصة من الكلمة في استعمالاتها الخصة، بعيدًا عن كينونتها المعيارية. والمبدع إذ يوظف الكلمة في دلالات جديدة فإن هذا التوظيف غالبا ما يميل إلى التمويه والانحراف عن المعنى الحرفي لها، ومن ثم تبقى القراءة الدلالية الاستبطانية مفتوحة على الدوام، لا تنتهي إلى معنى محدد، ولكنها تعكف على ملاحقة المضمر الدلالي في جميع تمظهراته ومستوياته الترميزية والتشفيرية. وهكذا، فإن الكلمة في شعر أديب كمال الدين – شأنه في ذلك شأن معظم المتصوفة – تخلق فرادها، من بين نظائرها في المعجم الصوفي، وبوصفها تعكس هواجس تجربته الصوفية التي لا تختلف كثيرا عن بقية المبدعين في هذا الشأن، لأن نزوع الشاعر إلى هذا الميل يحقق فيه الرغبة بالسكينة في عالمه الأنطولوجي، حيث عالم الوجود المطلق، ومفتاح سر القدر، ونعت يحيط بنورية وجدانه بلغة خاصة تميل إلى استعارات تبحث في إمكانية مجازات دلالة مركزية الكون؛ أي من خلال ما يراه لهذا الكون من رؤى استشرافية يحلم بها، كما في قصيدة إشارة الذهب:

إلهي،
خلقتَ الذهبَ يلمعُ ليلَ نهار
ثمَّ قلتَ للناسِ:

---

(1) ينظر، كتابنا، نظرية التأويل في الفلسفة العربية الإسلامي، دار الأوائل، سوريا، 2005، ص 184، وينظر أيضا، أحمد عبد المهيمن: نظرية المعرفة بين ابن رشد وابن عربي، دار الوفاء 2000، ص 114.

اعبدوني فأنا الحقّ والذهبُ باطل.
والناس يرونَ الذهبَ بعينِ الجسد
ويرونكَ بعينِ القلب.
وعينُ الجسدِ لا تهجعُ ولا تستكين
وعينُ القلبِ محجوبةٌ بالدمِ واللحمِ والعظام.
كيفَ، إذن، يستقيمُ بنا الأمرُ
أو يستقرُّ بنا هذا المقام؟[1]

والمتتبع لمثل هذه الصور المجازية يجد الكلمة تخلق نسقها الخاص الذي يرفع المعنى من الفهم الذهني إلى أسمى ما يمكن للشاعر - والمتصوف على حد سواء - أن يحقق وجوده فيه، الموزع بين العالم الكشفي الروحي، والعالم الإبداعي الشعري. وإذا كانت الكلمة في مثل هذه الصور المجازية تعبر عن استبطان ما يكتنه وجدان الشاعر، مثل: **يلمع/ أنا الحق/ عين القلب/ عين الجسد/ محجوبة/ المقام**، فإنها - أيضا - تعبر بألفاظها ودلالاتها عن حالات استبطانية، وتبدع نسقها الخاص، المنزاح بلغة تخترق المألوف الذي يعيد إنتاج سياق انزياحي آخر، يقوم على اكتشاف الباطن القلبي؛ لتتحول الكلمة من سياقها الوظيفي، بوصفها وسيلة، إلى سياقها الأيقوني بمحمولات حقولها الدلالية/الروحية؛ وفي هذه الحال تصبح الكلمة ضمن العبارة الصوفية غاية تعبر عن كيانها بشفراتها الخاصة، وهو ما أطلق عليه ابن عربي بـ **"لغة الإشارة"**، وفي هذا ما "يؤدي بنا - عند التعامل مع النص الصوفي - إلى ضرورة إدراك أننا أمام لغة إشارية بالمقام الأول، تخضع لقوانينها الذاتية، ولتحولات عالمها

(1) أديب كمال الدين، إشارات الألف، ص 92.

الخاص، ولا تمتثل فيها اللفظة لحدود المعنى الظاهر، أو المعتاد لها، أو المعنى التصريحي، ولكنها تقدَّم، أو تطرح، كدال لمدلولات معينة تكمن في نفس الصوفي، وبالتالي تخرج عن الإطار الضيق، وتكون في مجموعها - من خلال ارتباطها ببعض بالعلاقات النصية - خطابا جديدًا في مجمله؛ "مما يكاد يكون تفريعا لمعنى الكلمة، وصب معنى آخر فيها حيث تزدوج الدلالة بما يتجاوز الحد الوضعي لها"[1]؛ أي بما يتجاوز الاستعمال الوظيفي للكلمة بالمواضعة، في مقابل أن يختار الشاعر للكلمة ممكنات خارج نطاق السياق المعياري المألوف، بحيث يكنى بالكلمة" عن كل واحدة من الماهيات والأعيان والحقائق، أو الموجودات الخارجية، وفي الجملة عن كل متعيّن، وقد يخص المعقولات من الماهيات والحقائق والأعيان بالكلمة المعنوية أو الغيبية، والخارجيات، بالكلمة الوجودية، والمجردات المفارقات بالكلمة التامة"[2] للقرب من الخالق، كما في قول الشاعر أديب كمال الدين في نص إشارة الشمس:

إلهي،
ما أجملَ شمسك
وهي تجري لُمستقرٍّ لها
في قلبي.[3]

---

(1) سحر سامي: شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية، لمحيي الدين بن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005ص 56. ينظر أيضا، رجاء عيد: دراسة في لغة الشعر، رؤية نقدية، الأسكندرية، 1979، ص 119.

(2) كمال الدين عبد الرزاق القاشاني: معجم اصطلاحات الصوفية، ص 46.

(3) أديب كمال الدين، إشارات الألف، ص 141.

ففي هذا النص تمتنع الكلمة عن التأويل، المفضي إلى المعنى المجازي، وتلوذ بالعبارة لكونها إحالة إلى الغوث بالعناية الإلهية، والموهبة الجزيلة؛ للحصول على الإيمان المقرون بالنيات الصادقة في قُرص شمس ذات الحق الذي هو ينبوع يسري في قلبه كما يسري النسغ في الخلايا القطبية. والشاعر هنا يحاول الاقتراب من ذات الحق، ويسأل التجاوز عن ذنبه، بمناجاته الخفية في شمس نوره، بعد أن رأى في خطيئته أنها تجاوزت حد الإعسار كالطود العظيم. وما توظيف الشاعر هذه العبارات إلا لكونها تدل على طلب الشفاعة بالاستعمال الكشفي للعبارة المنزاحة إلى الكتابة الوجدانية بالتلميح والإضمار والإشارة، نتيجية شعوره باستعظام أمره، فكلمة جلّ شأنه "**إلهي**" وضعت هنا للدعاء بغرض طلب العفو الأجلّ عن الذنب الأذلّ، وكأن الشاعر هنا يبحث عن الموئل لإذاقة طعم العفو، ومن هذا المنظور يمكن عدّ الكلمة في التجربة الصوفية أنها تنتج سياقها من تجربة الشاعر الوجدانية المرتبطة بالعالم الروحي، ولا علاقة لها بالسياق المرجعي الخارجي المشترك بالمواضعة في الحياة المعاشة.

والكلمة - بوجه عام - في مكنوزها تحتوي أي معنى، وتحدد مسار نسقه بوجهيه **الدال Signifiant** بوصفه صورة صوتية، و**المدلول Signfié** بوصفه صورة مفهومية تعبّر عن تصور الدال الذهني، وفي هذا إشارة إلى أن للكلمة علاقة وثيقة بما قبلها من الحرف، وما بعدها من الجملة، ثمّ العبارة التي يتم بها الإفهام والتفاهم. ولعل الذي يعنينا هنا هو تركيب الكلمة الصوفية التي تتجاوز أحيانا الكلمة المفردة في التركيب إلى الكلمة (الحرف) الذي عده المتصوفة بمثابة "اللغة، وهو ما يخاطبك به الحق"، بالنسبة

الفهوانية[1] "من العبارة" الوافية بمقصود المتكلم والمخاطب، وقد تطلق الحروف بإزاء الحقائق الثابتة المتميزة في علم الحق. ويقال لها: الحروف الغيبية. وقد تطلق بإزاء الماهيات المجردة عن لوازمها منصبغة بالوجود، فيقال لها الحروف الوجودية،"[2] بالنظر إلى علاقة الحرف بالسياق القدسي في المنظور الصوفي، حيث يكتسب الحرف بوصفه "**كلمة**" قيمته من اكتشاف تجربة المتصوف الخاصة المتعلقة بفضاء ما وراء مدلول الكلمة اللامحدود الذي يكتنه العالم اللامرئي، كما في قول الشاعر في إشارة الكاف والنون:

إلهي،
إذ زلزلني مَن زلزلني،
رفعتُ إليكَ كفّين باكيتين
فرأيتُهما، وأنا وسط ذهولٍ هائل،
تجوسان غيومَكَ الكبرى
وسماواتكَ السبع العظمى
ثمَّ تعودان إليَّ مِن الشجرة
بكتابِ النورِ على النور
ومواقفَ مَن قاسى وتعذّبَ مِن قَبْلي

(1) ورد في معاجم مصطلحات الصوفية أن الفهوانية: خطاب الحق بطريق المكافحة في عالم المثال، وهو عالم الجذبة عندما يكون المجذوب غائبًا عن شعوره بالمخلوقية، ويكون معنى (الفهوانية) هو الكلام الذي يسمعه المجذوب من نفسه. ينظر، محمود القاسم: مصطلحات صوفية في الميزان، الرابط، http://www.alsoufia.com.

(2) كمال الدين عبد الرزاق القاشاني: معجم اصطلاحات الصوفية، ص 192.

في العَلَنِ وفي المستور.
إلهي،
كانَ ذلك يوم ظهوري
شمساً من حرف
ونقطةَ روح.
كانَ ذلك يوم خروجي منتصراً
أحملُ كافاً في كفّي اليمنى
وأحملُ، في كفّي اليسرى، النون.[1]

وبذلك يكون الشاعر قد مارس في نصه هذا حاسة الذوق الكشفي بوصفه "أول درجات شهود الحق بالحق" المصفّى بالعطية الروحية، وبدافع الحالات النفسية التي مرت به في تجربته المعيشة، والتي أجبرته على التعالق بذات الحق من خلال وسيلة الاتصال بالإلهام والأحوال، الكامنة فيما تكشفه العبارة الموزعية بين ضمير المتكلم، وضمير المخاطب في النص، ضمن سياق فهم المعنى الذي لا تسعه العبارة في التأويل الصوفي، من منظور أن كل ما ورد في النص وفق اجتلاب هذين الضميرين جاء ليدل على أن العبارة هنا مقترنة بالتجلي في صيغة الفعل، والمقترنة بتحوبل الواقع المادي للأشياء والوجود إلى واقع مثالي يجرد الحياة من معانيها الحسية، ويرفع بها إلى درجة السمو التي تطمح إليها الذات الإنسانية بما تملكه من قوى باطنية أقوى من أي تصور خارجي[2]، وليس أدل على ذلك من توظيف الحروف، بدءاً من عتبة عنوان القصيدة "إشارة الكاف

(1) أديب كمال الدين: إشارات الألف، ص 142 – 143.
(2) ينظر، كتابنا، الرؤيا والتأويل ص 64، وما بعدها.

والنون" إلى (الحرف/ المتماهي مع حروف الاسم الأعظم في لغة المتصوفة، والفائض بالغاية الروحية)، ثمّ (الكاف/ وهي كاف الحق) ثمّ (النون/ وهي شأن الحق) حيث "شهود العالم في كاف (كن)، ولا تتم مشاهدة العالم في كاف (كن) إلا إذا تَمثّلنا ارتباطَ الكاف بالنون ارتباطًا أُونْطُولُوجيًّا سِرِيًّا، ورُوحيًا قُدُسيا،... لأن نور الذات الإلهي لَمَّا ضَرَبَ في ذات (كن) امتدَّ له ظل وهو عين الكون، فَبَيْنَ الكون والحق حِجَابُ (كن)، ولذلك فإن الكاف إنما تحفظه الهاءُ وقد زالت عنه في (كن) فاعتمدَ على النون حيث كانت هي الهَاءَ، فانحفظ وجودُه بها، وعن هذه المحافظة في (كُنْ) انحفظ الكون من العدم، فالكون المرموز له بالكاف مرتبطُ بالنون الممثّلَة للهاء ارتباطَ محافظةٍ وصيانة من الزوال منذُ النشأة"(1).

وفي المجمل نجد الكلمة الصوفية متنوعة التأويل في الرؤية الدالة على الغاية، من غير المواضعة، بخاصة إذا دلت على معنى الحرف بوصفه طوية أسرار الغيوب، ومفاتح اختلاف أنواعها؛ كما في قوله:

أوقَفَني في موقفِ الألِف
وقال: الألِفُ حبيبي.
إنْ تقدّمتَ حرفاً،
وأنتَ حرفٌ،
تقدّمتُ منكَ أبجديةً

---

(1) أحمد بلحاج آية وارهام: أبجدية الوجود. دراسة في مراتب الحروف ومراتب الوجود عند ابن عربي، منشورات أفروديت ط 1، المغرب، 2013، ص 68.

وقدتُكَ إلى أبجديةٍ من نور.

وقال: سَيُسمّونكَ "الحُروفيّ".(1)

لذلك لجأ أديب كمال الدين، بإيمانه المطلق – حين انغلقت معالم طريقه، وأطبق واقعه المسدود في مظاهر الوجود – إلى ما يستبطن عالمه الروحي، بعد أن استقام له المقام بالتعالق مع درجات الإيمان الرفيع؛ بما هو وجود وجداني مطلق من غير تقييد، في صفات الحق، "وبذلك فإن الوجود المطلق الذي يشمل "**الحق**" كما يشمل مجال تجلي الحق في جميع مخلوقاته (أي العالم) مرتبط ارتباطا وثيقا بالحروف التي هي جامعة لكل ذلك، ومعبرة عنه، ودالة عليه، ومن ثم فإن الشاعر، كما المتصوفة، يجدون في "الحرف" وسيلة لبيان مقام (المكلِّف) أي الحق تعالى في مقابل (المكلَّفين). كما تجسد الحروف لديهم إمكانية للتعبير عن رؤية جديدة للخالق والخلق والعلاقات الكونية، تتحرر فيها دلالة كل حرف من حدود المنطق اللفظي؛ لتمثل جزءا حيويا في المشهد الكوني، إضافة لكونها جزءا من المشهد الإبداعي:(2)

لذلك نجد أديب كمال الدين يولي أهمية بالغة للحرف، ويعدّه أحد مقومات العملية الإبداعية؛ لما فيه من قيمة روحية، يخاطب بها – كما المتصوفة – ذات الحق بغرض الترقي إليه، والشاعر بعد تشبّعه بروح مقامات الصوفية لم يشذ عنهم في توظيف الحرف بخصائصه وأسراره الصوفية لما له من تأثير على وجودهم الكوني، ولذلك سموا الحروف

---

(1) أديب كمال الدين: مواقف الألف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2012، ص 12.

(2) سحر سامي: شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية، لمحيي الدين بن عربي، ص 79.

بالحروف الوجودية "وهذا الاهتمامُ بالحرف والتماهي معه، وقراءة تحولاته وأقنعتِه ليسَ دليلَ حيرةٍ... وإنما هو قمة المعرفة الحقيقة التي هي غيرةٌ على الوجود. (والشاعر مثل المتصوف) بالحرف قد رَفَعَ التعارضَ المصطنعَ بين الكُفرِ وبين الإيمان. فالكُفر - الذي هو عدمُ الاعتراف بوجود إلهٍ للعالم - لا وجود له في الحقيقة عند معظم الصوفية العارفين بالأسرار[1]، كما ورد قوله في قصيدة: الحاء والألف[2]:

قالت حروفُ الحقّ
وهي تناقشُ في الألِفِ الشاب:
هل سَيُكْتَب له أن يعيش؟
بل هل ينبغي أن يعيش
أو ينبغي- ربّما- أن يموت!
قالت حروفُ الحقِّ كلاماً كبيراً
وكلاماً كثيراً.
نصفه غامضٌ ولا تذكره الذاكرة،
ونصفه لا يُفسّره إلاّ العارفون.
وحدهُ الحاء
قال: اتركوه فهو شمسي.
هو مَن سيذكرني كلّما هلَّ اسمي.
وسيكتبُ عن رأسي وقد تناهبه الغبار

---

(1) ابن عربي: رسالة (بحر الشكر في نهر النكر)، ضمن (رسائِل ابن عربي)، طبعة أبو ظبي 1998.
(2) أديب كمال الدين: أقول الحرف وأعني أصابعي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2011، ص 67.

وحُمِلَ فوق الرماح
من بلدٍ إلى بلد

2 – تساوق أنساق الحرف مع الكلمة

إذا كانت الكلمة في مقاصدها باللغة الإشارية لدى المتصوفة تشكل الوجود المطلق، فإن للحروف في هذه الكلمة علامة دالة على هذا الوجود، كما هو الشأن بالنسبة إلى الوجود الأنطولوجي Ontology الذي يُعنى بالقيمة الوجودية في ذاهّا، ومستقلة عن أشكالها الخاصة، كما يُعنى بمظاهر التجليات التي هي مظاهر الحقائق، على نحو ما ورد عن ابن عربي الذي ربط الحروف بأشكالها الوجودية، في قوله: "إن هذه الحروف لم تكن لها هذه الخاصية من كونها حروفا، وإنما كان لها من كونها أشكالا"(1) تبحث عن اكتشاف تجربة خاصة، حيث فضاء ما وراء مدلول الكلمة اللامحدود الذي يكتنه العالم اللامرئي، من منظور أن "شهودَ اعتبارات الحرف الرمزية والمعرفية، ومراتبَه وأسرارَه، وفاعليةَ موازاته للمراتب الأساسية للوجود، لَهُوَ الكفيلُ بإعادة الاعتبار إليه في فضاءاتنا الثقافية والفكرية والإبداعية والجمالية والوجودية، أُسوة بالفضاء الصوفي الذي اهتمَّ به منذ أول الوجود. فالحرفُ فَرَحُ الوجودِ وبديله الرمزي، والوجودُ يَدُهُ التي تَكتُبُ وكأنَّهَا تُغَنِّي، فترَى عيونَ الفَرَحِ تنفجرُ من أصابعها حُرُوفًا ذات أسرار خَفية، ونداءاتٍ مفطورةٍ على اللانهائي وعلى الأبعد البعيد"(2).

---

(1) ينظر، ابن عربي: الفتوحات المكية، ج1، ص 190.

(2) ينظر، أحمد بلحاج آية وارهام: أبجدية الوجود. دراسة في مراتب الحروف ومراتب الوجود عند ابن عربي ص 124 وينظر أيضا، رسالة (فصل في شرح مبتدأ الطوفان)، ضمن (رسائل ابن عربي)، مذكور، ص 238.

ويسهم الحرف في شعر أديب كمال الدين في تسويق مدلوله في اللغة الصوفية التي تركز على معاني الحروف في مستوياتها الخفية واللامرئية، وكشف الخفاء لمظاهر التجليات بالشعور الوجداني؛ رغبة في البحث عن حقيقة الحقائق في ذاته تعالى، والشاعر بهذا المنظور يواظب على استحضار غيبيات الحروف، بوصفها أسلوبا يربط الإشارة بالرمز في تطابقهما مع لوازم الماهيات المجردة، ولهذا سميت هذه الحروف لدى المتصوفة بالحروف الوجودية، لكونها تبحث عن الحقيقة الوجودية الأولى، حين تبلغ مداها من المدد إلى الأمد، ومن الفاتحة إلى المآل اللانهائي، وذلك عبر حل الشفرات المستخلصة للحروف التي غالبا ما تعكف على ملاحقة المضمر الدلالي في جميع تمظهراته، ومستوياته - الترمزية والتشفيرية - الدالة على بؤرة الكون الذي يربط صلة وجدان الذات بعالمها الكلي، ويفصلها عن عالمنا الجزئي لغفلته عن الوجود الجامع. والحال، هذه، أن الشاعر في توظيفه الحروف بهذا المستوى يمتلك حسًا ماورائيا، تمتزج فيه الرؤيا بالقلب، وتتسنَّم فيه البصيرة بالمدركات الباطنية في أشد حالاتها هدوءاً وسكينة، وتعبر عن هذا الحس بانفعالاتها الوجدانية، النابعة من كيان يذوب في مسافات لامتناهية من اللاوعي كلما طرأ عليها، ويحرك فيها دوافع الرغبة في الإمساك بلحظات الخلود السرمدية وتجريد العالم من حسيته[1]، وقد يتجلى ذلك فيما نقرأ للشاعر في موقف الألف، ومواقف أخرى، في مثل قوله:

أوقَفني في موقفِ الحرف

وقال: الحرفُ حرفي والنقطةُ نقطتي.

(1) ينظر، كتابنا، الرؤيا والتأويل، ص 69 وما بعدها.

فكيفَ لكَ أنْ تفهمَ سرَّ خُلودي
وأنتَ الذي يحملُ الموت
في نبضةِ القلب؟
وكيفَ لكَ أنْ تتجلّى في ملكوتي
وأنتَ الذي يبكي على جرعةِ ماءٍ
ورغيفِ خبز؟
وقال: الحرفُ حرفي
ستجدهُ في كهيعص
وألم وطه ويس وق ون.
فكيفَ لكَ أنْ تتقبّلَ سرَّ السرّ
وأنتَ الذي تتقاذفُه المنون
ليضيع في البحارِ والبلدان
وفي سنّارةِ السنين؟
هل حمّلتُكَ ما لا تطيق
وأنا الرحيم يا عبدي؟
النونُ كانتْ نقطتي
فلا تكنْ كصاحبِ النون[1]

يتداخل في هذا النص الشعري مع الرؤيوي، مع السردي الحاصل له من الحوار الدائر بين الشاعر والضمير المستتر فيه، المقيد بالتعريف الدال على الغيبة، والحضور معا. وتستولي صورة حوار الشاعر مع الضمير المستتر على مقاليد الرؤيا. ولعل أكثر ما يوضح هذا الحوار هو الاستفهام المنفي في صيغة "**كيف**" التي تدل على عمق

(1) أديب كمال الدين: مواقف الألف، ص 30.

الاختلاف بين الارتهان بالمعمول، وإطلاق سبيل التحرر إلى كل ما هو مأمول.

وإذا كان الضمير في النص مأخوذًا من الإضمار في ضمير الحق تعالى، دون الذكر، فقد اختار الشاعر هذا الضمير من المخاطب؛ ليصل به الخاطر الرباني - المقصود به اسم ذاته تعالى في خطابه المراد به التجلي في ذات الخلق - من باب المكاشفة بنظائر التوحيد مع أحدية الحق، واتباع ما هو سوي ومستقيم. والمتتبع لضمير الغيبة المستتر فيما ورد من نوايا الشاعر المتحققة باستتباع ما يستبطن وجدانه، يجدها مفعمة بالرغبة في التجلي الفعلي في حضور القلب بالحق - كما يقول المتصوفة - على نحو ما ورد في هذا الضمير المقيد بذاته تعالى في: **حرفي/ نقطتي/ خلودي/ ملكوتي/ نقطتي/ وأنا الرحيم**، وفي هذا دليل على فناء حالة ذات الشاعر للوصول إلى القصد في ذات الحق. ومن ثم فإن الحوار الذي اختاره الشاعر لن يبقيه مذعنا للأهواء، بقدر ما يجعل منه خاضعا للعالم الكوني في صفات ذاته تعالى، ولن ينال ذلك إلا إذا تدارك الصواب في الطاعة، وتبصَّر بالتدبر للحصول على باب النعمة، وفتح له أبواب الشدة، وظفر بالنزاهة والطهارة، وتجلى فيه الحق القائم بذاته في كل صفاته:

إذ تدراكتُهُ وهو ما بين الخيط الأبيض
من الخيطِ الأسودِ من الموت.
بل كُنْ ك(يس)
كُنْ ك(طه)
إذ أسريتُ به
وقلتُ له في حضرةِ العرشِ: صِفْني.

فقال: إلهي.........

وبكى مِن هيبتي وَجَمالي

وبكى مِن عِزّتي ورحمتي وجلالي.

فخشعتْ لصدقه السماواتُ والأرض

وأشرقتْ لنبضِ قلبه شمسُ عرشي.[1]

والشاعر هنا يتخشع للرحمن بأوصافه الحميدة في فناء الفعل السماوي، وذوبانه في جلال صفاته تعالى، بعد أن شعر بانعدام الإحساس بالعالم الخارجي، وأدرك مصائب الواقع العليل بالوباء الشديد العدوى، والمستشري في الواقع الاجتماعي، وبعد أن تقاذفته أمواج الحياة، وضاع في البحار والبلدان، وصادته سُيُور شباك السنين ونوائبها، وصروف الدهر وشدائده بفعل التهجير القسري من حلم وطنه، ومثل هذه الصورة ماثلة بوفرة في جميع دواوينه؛ الأمر الذي رسم له مصيرا فاجعًا، وحيرة أضاعت طريقه، وأضلّت سبيله، وأفقدت صوابه، كما في قصيدة موقف الحيرة، قوله:

أوقَفَني في موقفِ الحيرة

وقال: خلقتُكَ يا عبدي وأنا أعرفُ حيرتَك.

حيرتك أكبرُ من البحر

وأقسى من الصحراء،

أبعدُ من الغيم

وأقربُ من القُرب.

فكيف ستنجو منها

وأنتَ كلّما صُمتَ

(1) أديب كمال الدين: مواقف الألف، ص 31.

ظهرَ لكَ العسلُ شَهيّاً
فارتبكتَ؟
وكلّما ترمّزتَ
ظهرَ لكَ المَخفيُّ جَليّاً
فأعلنتَ؟
لِمَ لا تكتفي بالصومِ إلى الأبد؟
ولِمَ لا تلبس ثوبَ الحرمان
وهو ثوبكَ منذ الأزل؟
الحيرةُ ستأكلكَ أكلاً جمّاً.
وستضيعُ وأنا أنظرُ إلى حيرتِك
وهي تحيطُ بكَ من الجهاتِ الأربع،
فَتَمسّكْ وَتَنسّكْ وَتَماسَكْ!
فإنّي أخافُ عليكَ من غدرِ البحر
ومن عاصفةِ الصحراء
ومن ضياعِ الغيم
ومن حَبلِ الوريد.
وهل هنالك خوفٌ أعمق من حَبلِ الوريد؟[1]

تستند هذه الرؤيا في بنيتها السردية إلى دلالة الإدهاش في هدم أفق التوقع، وربط الشاعر باللامتوقع، حيث مصطلح الحيرة يتكرر سبع مرات بما فيها الصيغة الضمنية في ضمير الغيبة، منظورا فيه إلى المعنى الإضافي Overtone Meaning، سواء منه المذكور لفظا في (هي + منـ ها) أو من دون اللفظ الموضوع الدال عليه، أي

(1) أديب كمال الدين: مواقف الألف، ص 32 - 33.

بما تستوجبه الدلالة في ذهن المتلقي، وفي كل هذا تحضر الحيرة متدفقة في سماتها الدالة على صدى درامية الشاعر التي كشفت الغطاء عن سريرته الروحية، لتحيله إلى الشفاعة بالتجاوز عن ذنبه، والاستقامة بالطهر، وكأنه لسان حال من هو في ملكه تعالى، حيث لا "يَشْفَعُ عِندَهُ إِلاَّ بِإِذْنِهِ"[1]. وبذلك أصبح الحرف هنا غير منفصل عن ذات الشاعر، ولكنه مفوض عنه، وملتحم به؛ ونظيره المشع به، وبديله عن كلماته وعباراته، وصورة معبرة عن تطلعاته الواعدة، حيث تسمو هيمنة المعنى على هيمنة الحرف في ذاته، تحت تأثير التماهي بالانجذاب إلى صفاء الروح في أمد الصورة المقدسة.

ولئن كان الشاعر يميل إلى الإصاخة بكيانه الوجداني فيما يأتيه من المخاطبة الروحية التي رسمت علته بإحكام؛ فلأنه يريد أن يجد منفذا لحسه المأساوي، في عالم يضيق باستمرار، ولا يسع لهاجس المتعالي المطلق الذي هو صفة مميزة للمتصوفة، ومخرج وجداني للذات الشاعرة من مأزقها الوجودي. ولما كان شعر أديب كمال الدين حالة من حالات الوجد، وشكلا من أشكال المهجة، فإن إحساسه بالوجود يتجاوز "**أناه**" ليرتقي دائما نحو الأسمى، وهذا الإحساس تصعده الانفعالات الوجدانية، وليس الانفعالات الوجودية، أو الواقعية[2].

لقد اجتبى الشاعر لنفسه بلاغة خاصة تقوم على تساوق أنساق الحرف مع الدلالة الكامنة فيه، وفق صيغة الدالّ القرائني"

(1) سورة البقرة، من الآية 255.
(2) ينظر، كتابنا، الرؤيا والتأويل، ص 77.

indexical signifier، من خلال إنتاج دلالة الحرف - في تصور الشاعر - المبني على الدال المرآوي the specular signifier الذي من شأنه أن يعزز مكانة مرآة القلب من الإنسان الكامل في صورة ذات صفاته تعالى؛ ليكون مرآة للحق "**إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً**"[1] في الاستقامة، حيث "يرى الخلق ظاهرًا والحق باطنًا، فيكون الحق عنده مرآة الخلق لاحتجاب المرآة بالصورة الظاهرة فيه احتجاب المطلق بالمقيد"[2].

ولعل في قدسية الحرف لدى المتصوفة ما يشير إلى تشرب الشاعر من معين العبارة الصوفية والاقتداء بقدسية الحرف عندهم، "ومن هذه الزاوية تعلقوا بالحرف بوصفه تجليا للنفَس الرحماني، ومرآة الوجود، وبديلَه الرمزي، وأحَبُّوهُ حُبًّا أُونْطُولُوجيًّا؛ وذلك لأن حبَّه هو حُبٌّ للعالم، والعالَمُ ما أَوْجَدَهُ الله إلا عن حُبٍّ.... فقوة القَبول هي حقيقةُ الروح السارية في الحرف، وقوة الردِّ هي حقيقةُ شكل الحرف، فالقبول يمثل حِكمةَ النزول، والردُّ يمثل حِكمةَ الصعود، وبذلك يظهر نشرُ الوجود بمختلف أشكاله ومراتبه، ويصير الحرفُ روحًا وفرحًا في باطن الوجودِ، وشكلاً مُقنَّعًا في ظاهره.... ولهذا كان القسَمُ الإلهي بالحرف قَسمًا بالتجلي الحُروفِي من نفَسِه الرحماني الذي تألف منه الوجود مرتبةً مَرتبةً إلى أن استوت جميع مراتبه وحَضَرَاتِه، كما تجلت الحروفُ من نَفَس الإنسان فتألفت منها الكلمات. فالوجود نَصّ إلهي مُركَّبٌ من حروفِ نفَسه الرحماني، متعالقٌ ومُتشابِكٌ مع نص الإنسان المركَّب من حروف نفَسه اللغوي،

(1) سورة البقرة، من الآية 30.

(2) كمال الدين عبد الرزاق القاشاني: معجم اصطلاحات الصوفية، ص 17.

ومُتبادلٌ معه إشارات أُونْطُولُوجِيَّة وسِيمْيُولُوجيَّة غائرة.[1]

ومن ثم، فإن كشف المضمر في شعر أديب كمال الدين يُعدّ تعويضا عن آثاره المدمرة، وشفاعة لمصيره المأساوي الذي أدي به إلى الاغتراب، والوعي الشقي بالوجود، وانكسار الوعي الحضاري، فالشعور بالحيرة والقلق سمة راجحة في شعر أديب كمال الدين، ولهذا كان المحور الأساس لروح التفاعل مع الحرف في كنه تفرده بالانحراف من جهة، وفي تكوين "**الكلمة الحروفية**" الدائبة من جهة أخرى، في سبيل البحث عن مواجهة الصراع بالخلاص.

ويبقى مشروع أديب كمال الدين قائما على إثارة المتلقي، والرغبة في تمكينه من حدس الرؤيا في حروفيته ضمن الأفق الدلالي المتوقع باستمرار؛ للوصول إلى الأنا المثالية التي يطمح إليها الشاعر، والتي تتساوق مع الفكر والروح والوجدان، ودفء الحياة في ألمع حالاتها الصوفية، حيث تتجلى السمة الإبداعية بصورة أكثر إشراقا، بوصفها انبثاقا عن اللذائذ واللطائف المستترة والتي تدفع الذات المتلقية إلى هتك مضمراتها وتفجير مكنوناتها، وتدفع بها إلى حب غريزة التطلع إلى مداعبة الأسرار الباطنية وملاحقتها دون أن تنضب ينابيعها الصميمية[2].

---

(1) ينظر، أحمد بلحاج آية وارهام: أبجدية الوجود. دراسة في مراتب الحروف ومراتب الوجود عند ابن عربي، ص 123 - 124.

(2) ينظر كتابنا، الرؤيا والتأويل، الفصل الخاص بـ "النزعة الصوفية"، ص 51 - 101.

ملخص سيرة علمية عبد القادر فيدوح

الموقع الشخصي: fidouh.com

الأستاذ / عبد القادر فيدوح - كلية الآداب والعلوم - جامعة قطر

- **رئيس تحرير مجلة (سمات) إلى الآن، من المركز الدولي** (ISI) Institute for Scientific Information عن طريق معامل تأثير مرتفع، وذات مؤشر نشر: Impact Factor (Scopus)، والذي من خلاله تتم عملية تصنيف الباحثين دوليا وفق معيار H. Index
- كُرّم في العديد من المناسبات.
- يُعدّ من الأصوات المبادِرة في المشهد الثقافي.
- تخرج على يديه العشرات من الباحثين في مجال الدراسات العليا [ماجستير/ دكتوراه].
- أسهم بمقالات نقدية وثقافية في العديد من الصحف، والدوريات، والمجلات المحكمة.
- أسهم في صياغة العديد من المشاريع الثقافية، والندوات، والمؤتمرات، ونشر الكتب، والدوريات المتخصصة.
- عضو تحرير في العديد من المجلات المحكمة.
- صدر له ما يقرب من 30 كتابا في الفلسفة والآداب والدراسات الثقافية والحضارية (بين تأليف فردي وتأليف جماعي).

- له كتب أخرى تحت الطبع، في مجالات عدة.
- له عشرات الدراسات في مجلات [محكمة وغير محكمة].
- شارك في مؤتمرات دولية، وإقليمية، ومحلية.
- أشرف على عشرات الرسائل الجامعية [ماجستير، ودكتوراه].

إنتاج عبد القادر فيدوح من الكتب

أولا - تأليف منفرد

1. التجربة الجمالية في الفكر العربي المعاصر، دار صفحات، سوريا 2015.
2. معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، دار صفحات، سوريا، 2012.
3. إراءة التاويل "ومدارج معنى الشعر"، دار صفحات، سوريا، 2009.
4. نظرية التأويل في الفلسفة العربية الإسلامية، دار الأوائل، سوريا، 2004.
5. الجمالية في الفكر العربي - اتحاد الكتاب العرب - دمشق 1999م.
6. القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة بن العبد. مؤسسة الأيام - البحرين 1998.
7. شعرية القص - ديوان المطبوعات - الجزائر 1996م.
8. الرؤيا والتأويل - ديوان المطبوعات - الجزائر - 1994م.
9. دلائلية النص الأدبي - ديوان المطبوعات - الجزائر 1993م.
10. الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي اتحاد الكتاب العرب- دمشق 1992م.

تأليف - بالاشتراك

1. موسوعة الفلسفة الإسلامية، "الجزء الأول" جـــدل الأصـــالة والمعاصرة، إشراف وتحرير: عامر عبد زيد الوائلي، وشـــريف الدين بن دوبة، دار الروافد الثقافية، بيروت، ط1، 2016.
2. آفاق الشعرية، تحولات النظرية والإجراء (بالاشتراك)، دار نيبور للطباعة والنشر، العراق، 2015.
3. تجارب تعليم اللغة العربية في دول القارة الأسيوية، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي، الرياض، 2015.
4. تحليل الخطاب، الهيئة المصرية العامة للكتـــاب، الجـــزء الأول، 2014، بالاشتراك (ضمن أعمال المؤتمر الدولي السادس للجمعية المصرية للنقد الأدبـــي 2014).
5. مداخل تعليم مهارات اللغة العربية للنـــاطقين بغيرهـــا، ضـــمن كتاب:مرجعيات تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرهـــا في قـــارات العالم الأربع، (أعمال مؤتمر جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية - مالانق - أندونيسا) بالاشتراك، ط1، ديسمبر 2014.
6. نجيب محفوظ "ضمير الرواية العربية، (بالاشتراك - تحرير عبـــد القادر فيدوح) كتاب أطياف، مطبعة وزارة الثقافة، البحـــرين، ط 1، ديسمبر 2013.
7. المسيري مفكر لا يأفل نجمه، (بالاشتراك) سلســـلة أطيـــاف، وزارة الثقافة، مملكة البحرين، 2012.
8. التأويل والهرمنوطيقا - دراسة في آليات القـــراءة والتفســـير - (بالاشتراك) مركز الحضارة لتنمية الفكر الإســـلامي، الطبعـــة الأولى، بيروت، 2011.

9. أركون - فكر الأنسنة، (بالاشتراك) سلسلة أطياف (تاء الشباب)، وزارة الثقافة، مملكة البحرين، سبتمبر 2011.
10. قضايا المنهج في الدراسات اللغوية والأدبية - النظرية والتطبيق - (بالاشتراك) الرياض، 2010.
11. اللغة العربية والعولمة وجها لوجه، اندونيسيا 2008.
12. الفكر الخلدوني ومنابع الحداثة بيت الحكمة، تونس 2006.
13. التعليم العالي ومتطلبات التنمية، [بالاشتراك] مطبعة جامعة البحرين، 2007.
14. الفكر الخلدوني وخطاب الإصلاح، [بالاشتراك] مطبعة جامعة البحرين، 2006.
15. الشيخ أحمد بن محمد آل خليفة [الطبيعة والذاكرة] مؤلف بالاشتراك، البحرين 2005.
16. القصيدة الحديثة في الخليج العربي (بالاشتراك) - المؤسسة العربية (لبنان) 2000م.
17. طرفة بن العبد (مؤلف بالاشتراك) المؤسسة العربية لبنان 2000م.
18. الأدب الجزائري في ميزان النقد (بالاشتراك) عنابة - الجزائر 1993م.

أديب كمال الدين

"سيرة مختصرة"

أديب كمال الدين شاعر من العراق مقيم حالياً في أستراليا. ولد عام 1953 في بابل. تخرّج من كلية الإدارة والاقتصاد- جامعة بغداد 1976. كما حصل على بكالوريوس أدب انكليزي من كلية اللغات- جامعة بغداد 1999، وعلى دبلوم الترجمة الفوريّة من المعهد التقني لولاية جنوب أستراليا 2005. أصدر 18 مجموعة شعريّة بالعربيّة والإنكليزيّة كما تُرجِمَتْ أعماله إلى العديد من اللغات. نال جائزة الشعر الكبرى عام 1999 في العراق. واختِيرَتْ قصائده ضمن أفضل القصائد الأستراليّة المكتوبة بالإنكليزيّة عاميّ 2007 و2012 على التوالي. صدرت 8 كتب نقديّة عن تجربته الشعريّة، مع عدد كبير من الدراسات النقدية والمقالات، كما نُوقِشَت العديد من رسائل الماجستير والدكتوراه التي تناولت أعماله الشعريّة وأسلوبيته الحروفيّة الصوفيّة في العراق والجزائر وإيران وتونس.

صدرت له المجاميع الآتية:

- تفاصيل – مطبعة الغري الحديثة – النجف 1976.
- ديوان عربيّ – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد 1981.
- جيم – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد 1989.

- نون – دار الجاحظ – بغداد 1993.
- أخبار المعنى – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد 1996.
- النقطة (الطبعة الأولى) – مكتب د. أحمد الشيخ – بغداد – باب المعظّم 1999.
- النقطة (الطبعة الثانية) – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت 2001.
- حاء – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – عمّان– بيروت 2002.
- ما قبل الحرف.. ما بعد النقطة – دار أزمنة للنشر والتوزيع – عمّان – الأردن 2006.
- شجرة الحروف – دار أزمنة للنشر والتوزيع – عمّان – الأردن 2007.
- أبوّة Fatherhood – (بالإنكليزية) دار سيفيو– أديلايد– أستراليا 2009.
- أربعون قصيدة عن الحرف – دار أزمنة للنشر والتوزيع – عمّان– الأردن 2009.
- أربعون قصيدة عن الحرف– Quaranta poesie sulla lettera (بالإيطالية: ترجمة: د. أسماء غريب)– منشورات نووفا إيبسا إيديتوره – إيطاليا 2011.
- أقول الحرف وأعني أصابعي – الدار العربية للعلوم ناشرون – بيروت – لبنان 2011.
- مواقف الألف – الدار العربية للعلوم ناشرون – بيروت – لبنان 2012.

- ثمّة خطأ Something Wrong - (بالإنكليزيــــة) دار ومطبعـــة Salmat - أديلايد - أستراليا 2012.
- الحرف والغراب - الدار العربية للعلوم ناشرون - بـــيروت - لبنان 2013.
- تناص مع الموت: متن در متن موت (بالأورديّة: ترجمة: اقتــــدار جاويد) - دار كلاسيك - لاهور - باكستان 2013.
- إشارات الألف - منشورات ضفاف - بيروت - لبنان 2014.
- الأعمال الشعرية الكاملة: المجلّد الأوّل - منشورات ضفاف - بيروت - لبنان 2015.
- رقصة الحرف الأخيرة - منشورات ضفاف - بيروت - لبنـــان 2015.
- في مرآة الحرف - منشورات ضفاف - بيروت - لبنان 2016.

موقعه الشخصي www.adeebk.com





لقد كانت هوية الذات في رؤيا أديب كمال الدين مرقاتنا لاكتناه عالمه الشعري، بوصفه منتوجا يعكس صورتين متناظرين من حيث الشكل، ومتباينتين من حيث المضمون، تكمن الأولى في صورة زيف الواقع، في حين تُعنى الثانية بما فوق الواقع في أكوانه الممكنة، والصورتان ـ معًا ـ تدفعان الشاعر إلى التماس وسيلة تعبير مختلفة في نتاجه الكشفي، حين اتخذ من أصالته الإبداعية، وهويته الروحية ما ينمّ عن فطرته الصافية إنسانيةً، ومزيَّته الخالصة تورّعًا، ورؤيته الإبداعية كشفًا، سواء بدافع رفع الشيء عمّا يواريه في أنساق الواقع، أم بدافع معرفة ما وراء الإدراك من خلال صفات ذات الحق وجودًا وشهودًا.

د. عبد القادر فيدوح

لوحة الغلاف للفنان نور الدين أمين

Nooraldeen Ameen



منشورات ضفاف
Editions Difaf
editions.difaf@gmail.com

http://albordj.blogspot.com